

Tirso de Molina: el dramaturgo en la crisis de la sucesión de 1621

Tirso de Molina: the Dramatist in the Crisis of the Succession of 1621

Alan K. G. Paterson

University of St. Andrews

REINO UNIDO

akgp@st-andrews.ac.uk

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 4.2, 2016, pp. 267-300]

Recibido: 18-05-2016 / Aceptado: 15-06-2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2016.04.02.19>

Resumen. Por crisis se refiere al trastorno político que acompañó el ascenso de Olivares al poder. Se examinan las repercusiones en la carrera religiosa y literaria de Fr. Gabriel Téllez/Tirso de Molina. Entre los documentos analizados, figuran las dos versiones de una crítica dura de la transición de valimiento a valimiento que Fr. Gabriel incluye en su *Historia de la Orden de la Merced*. En relación con la acusada hostilidad expresada por Fr. Gabriel en la *Historia*, se considera la sentencia recomendada por la Junta de Reformación (1625) para responder al caso notorio de Fr. Gabriel Téllez por otro nombre Tirso de Molina, etc. Para contrapesar la categoría de víctima político que caracteriza a Fr. Gabriel en la década de los treinta, se examinan las circunstancias que atienden a la *Tercera parte de comedias* (1634) publicada por Tirso, editada por Francisco Lucas de Ávila, considerándola como reivindicación de Tirso de Molina por parte de su autor. El texto de la sentencia emitida por la Junta de Reformación nos informa del motivo que mueve a los jueces a silenciar al dramaturgo; se trata de comedias que escribe profanas y de malos ejemplos, información que nos invita a considerar a qué comedias puede referirse la muy severa sentencia de la Junta. La respuesta forma el tema central del estudio. Se arguye que *La venganza de Tamar* es una obra seriamente comprometida en la política turbulenta de la sucesión. El argumento va precedido por un estudio esencial del texto autorizado por Tirso y sujeto al escrutinio editorial de Lucas de Ávila en la *Tercera parte*. Se analiza el nexo de imágenes referentes al apetito (hambre, deseo sexual, ambición política), coordinado con la imagen recurrente del cuerpo presentada en una serie progresivamente morbosa de estados patológicos. El cuerpo se enfoca así de modo espectacular; su presencia escénica destaca. El punto culminante es el banquete al que asiste el cadáver de Amón como huésped y

manjar, escena modelada en el *Tiestes* de Séneca, ejemplo trágico por excelencia de la destrucción desde dentro de una casa real. El estudio arguye por la índole conceptuosa de *La venganza*, como un tipo de agudeza dramática. En el cuerpo enfermo se metaforiza la enfermedad del cuerpo político. La dinámica de la comedia consiste en mover al público a mirar en la reconfiguración de la historia bíblica la condición patológica del Estado.

Palabras clave. Tirso de Molina, comedias, drama bíblico, *La venganza de Tamar*, la política de la sucesión de Felipe IV, el valimiento de Olivares, juicio de Tirso sobre valimientos en su *Historia de la Orden de la Merced*, la sentencia contra Tirso por la Junta de Reformatión (1625), bibliocrítica de la *Tercera parte de comedias* de Tirso (1634), Francisco Lucas de Avila, editor, exégesis de *La venganza de Tamar*, el espectáculo del cuerpo, síntesis de poesía y espectáculo, la patología paracelsiana catástasis senequista, *Tiestes* de Séneca, la metáfora del cuerpo político *Verfremdungseffekt* (distanciamiento), conceptismo dramático en Tirso.

Abstract. The crisis is the political upheaval that accompanied the ascent of Olivares to power. Its repercussions on the religious and literary career of Fr. Gabriel Téllez/Tirso de Molina are examined. The primary documents analysed include the two passages in Téllez's *Historia de la Orden de la Merced* (one from the early 1630s, the other revised towards the end of the decade) containing his hostile criticism of the struggle between the two groups, Lerma's associates and those of Olivares. This hostility relates to the sentence issued by the Junta de Reformatión (1625) and to be meted out as its response to the notorious case of Fr. Gabriel Téllez aka Tirso de Molina, etc. This connection confirms our seeing Tirso as a notable political victim. Yet in the thirties, Tirso's position is complex. To offset the effects of a royal edict of formaldehyde to his creative life, the circumstances attendant on the *Parte tercera de las comedias* (1634) are examined to show how Fr. Gabriel came to the defence of his creation Tirso de Molina, by ensuring his survival in print. The text of the Junta's sentence informs us of the reason its judges had to silence the dramatist; it concerns his writing plays which are profane and give bad examples. This information invites us to ask to which plays can the harsh sentence of the Junta refer? The reply to this question forms the main theme of the study. It is argued that *La venganza de Tamar* is a work seriously involved in the turbulent politics of the succession. This argument is preceded by an essential study on the text as authorized by Tirso and subject to the editorial scrutiny of Lucas de Avila. The nexus of images referring to physical hunger that develops into sexual and political hunger is coordinated with the recurring image of the body, presented in a series of progressively morbid pathological states. The human body receives focus in a spectacular way, as a conspicuous object on stage. The climax to the series is the banquet where Amón's mutilated corpse is both guest and dish, a scene that evokes the *Thyestes* of Seneca, the tragic example of how a royal house is destroyed by violence from within. The image of the sick body, punctuating the play, stands for the sickness in the body politic. The dynamic

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

of the play consists in moving the audience to see in Tirso's reconfiguration of the biblical story the pathological condition of the State.

Keywords. Tirso de Molina Plays, Biblical Drama, *La venganza de Tamar* (*Tamar's Revenge*), the Politics of the Succession of Philip IV, the Favourite Olivares Judgement of Tirso on the Conflict over Power in his History of the Order of Mercy, Sentence against Tirso by the Committee for Moral Reform (1625), Bibliocriticism of Tirso's *Third Volume of Twelve Plays* (1634), Francisco Lucas de Ávila, Editor, Exegesis of *La venganza de Tamar* (*Tamar's Revenge*), the Spectacle of the Body, Synthesis of Poetry and Spectacle, Paracelsian Pathology, Senecan Catastasis, *Thyestes* of Séneca, Metaphor of the Body Politic, *Verfremdungseffekt*, the Strangement Effect, Dramatic Conceit in Tirso.

PROLEGÓMENO

Calificar de crítica la sucesión de Felipe IV no es cuestionar la legitimidad de su subida al trono a la muerte de su padre en 1621, sino denotar la crisis política que marcó el cambio de régimen. El factor que turbó profundamente el orden establecido fue precisamente el valimiento. Los trances producidos por el ascenso de Olivares al poder sacudieron a fondo el mundo de la corte; y más, las repercusiones del trastorno político se hicieron manifestas a todos los estamentos. Relatos contemporáneos del conflicto en torno del poder, como los del astuto observador e historiador Matías de Novoa, no dejan de precisar los motivos políticos que determinaron los procesos de gobierno, motivos que buscaban desmoronar la autoridad del valimiento lermista, ya derrotado, y ensalzar la competencia superior de los olivaristas. Sentencias duras, de muerte en el caso de Rodrigo Calderón, de destierro y de prisión, son los recursos que enarboló el nuevo régimen, para castigo y escarmiento de grandes terratenientes y sus secuaces.

Entre los que ponen por escrito su testimonio de los conflictos que estallaron a partir de la sucesión está fray Gabriel Téllez. En 1632 el fraile mercedario fue nombrado cronista general de la Orden de la Merced, y, en cumplimiento de su tarea de historiador, le tocó ocuparse de un episodio en la carrera del General vigente de la Orden, fray Ambrosio Machir de Aquena, cuando este fue nombrado obispo. En su avance episcopal, el prelado había sufrido un contratiempo: una promesa que le había hecho fray Luis de Aliaga, confesor del rey Felipe III y hombre de gran influencia en el valimiento lermista, quedó sin cumplirse. Fray Gabriel no duda en relacionar dicho episodio con la muerte de Felipe III y sus consecuencias políticas. El manuscrito autógrafo de la *Historia* nos permite una entrada en la memoria del que lo escribe. Por su valor evidente de testimonio personal, voy a detenerme en ello y también en la versión en limpio que hizo el mismo cronista unos años más tarde. Sirvan pues de preámbulo al presente estudio los dos pasajes de la pluma de fray Gabriel en los que repasa en la memoria sucesos de la década anterior. Van añadidas a cada relato unas breves notas con el propósito de aclarar sus aspectos ideológicos y cómo la actitud expresada se relaciona con la vida del mismo fray Gabriel.

Para conservar la integridad sintáctica de la primera citación, incluyo la alusión inicial a Jonás y el gusano que royó y derribó el arbusto que daba sombra al profeta (*Libro de Jonás*, 4, 6-11):

Permanecen hasta ahora gusanos descendientes de aquel que royendo las nueces o las hiedras a cuya sombra Jonás se recreaba, dieron con ellas por el tronco, y con sus esperanzas en el suelo = las [esperanzas] de el General obispo fray Ambrosio Machir de Aquena padecieron la ruina misma, y los capiteles encumbrados en que consistía todo su valimiento se llevaron con su precipicio tras sí todos los, que, como molduras se les habían arrimado. Murió el católico y piadosísimo Filipo, tercero de este nombre. Desencasáronse las fábricas que con su favor veneraba tanta monarquía; sucedieron nuevos arquitectos con el rey nuevo. Deseado han muchos averiguar cuál sea la causa de que (como si fuera efecto necesario de la naturaleza) los príncipes y gobernadores que entran nuevamente en la administración de los estados lo primero en que se emplean su desvelo es en derribar todos aquellos a quien dio su antecesor la mano. Porque si bien la inclinación de sublimar criaturas que solamente de su poder lo sean parece que puede escusarlos de algún modo, con todo eso ni todos los que heredan son tan inadvertidos que muchos no conozcan la importancia de conservar ministros que diestros con la experiencia de las cosas, prosigan con sus aciertos, y no los desbaratar los ímpetus mandones de los modernos. Dejemos esta duda a los estadistas, y consolándonos con que es costumbre general y tan antigua que compete con los que primero empuñaron el gobierno, nos sirva de despertador, para no poner nuestra confianza totalmente en los hombres —lo que le sucedió en esta parte a nuestro General obispo— la mudanza que de todas suertes con nuestro joven rey hicieron en las disposiciones de las cosas sus validos. Uno de los arrimados a estos frágiles apoyos fue el buen padre confesor del santo rey difunto, y cuya sombra tenía por indubitable el maestro fray Ambrosio mejorar de mitra sin pasar los mares, pero filosofando agora como cuerdo, que era hechura de un desfavorecido, y que, por el mismo caso, había de navegar el viento por la popa el goño de la prosperidad y la fortuna, contentose con que ya se les cayeron las alas a sus progresos le dejaran en paraje, si no tan feliz como se prometía, tampoco desdichado¹.

El lector habrá reparado en solecismos cometidos sin duda al correr de la pluma, indicativos de que no es una versión en limpio, sino más bien borrador, escrito con rapidez. No obstante, el tenor del argumento es cierto: con la muerte del rey Felipe III se desata una grave alteración en el gobierno de su sucesor. Para ponderarla, fray Gabriel abandona pronto la curiosa y oscura referencia bíblica del arbusto roído por un gusano para presentar el tropo potente de la fábrica en ruinas: por fábrica se entiende el palacio, metonímicamente el gobierno, cuyos altos capiteles se derribaron al suelo, llevándose a todos los que se habían arrimado a ellos,

1. Fray Gabriel Téllez, *Historia general del Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, fol. 328r-v. El pasaje es la primera versión que hizo fray Gabriel y pertenece a la llamada *Tercera parte* de la *Historia*, escrita en Madrid entre 1632 y 1636 (para las notas aclaratorias en este respecto, ver la edición de Penedo Rey, nota, p. 445). En 1639, fray Gabriel completó la *Segunda parte* en la que incorpora el pasaje ya escrito, pero modificándolo de modo que se elimina el trozo especulativo en torno a los estadistas y se refina el tropo arquitectónico. Es decir que la modificación del autógrafo se realiza a fines de la década de los años treinta.

como pasó al mismo fray Ambrosio, víctimas todos de la caída del valimiento que los apoyaba. De la imagen del edificio en ruinas se pasa a la de la casa demolida, arrancada de su sitio, que ha de ser sustituida por nuevos arquitectos. El tropo arquitectónico forja una base retórica apta para trasladar los procesos puestos en liza por la sucesión. La norma de *A rey muerto rey puesto* ha sido ejecutada, pero de una manera insólitamente violenta. La idea motriz es la de una transferencia dura de poder de un régimen a otro, de un valimiento a otro. El argumento planteado por fray Gabriel cambia de rumbo cuando este se pregunta cuál es la razón por la que ocurren las violentas mudanzas políticas. En busca de una respuesta es menester consultar la teoría política, la materia profesada por los estadistas. En efecto, al apelar a los estadistas, fray Gabriel pone en práctica otra táctica retórica porque la pregunta indirecta que se plantea («averiguar qué es la causa de que los príncipes y gobernadores que entran nuevamente en la administración lo primero que hacen es derribar...») no es realmente pregunta, sino la oportunidad de explayarse en el contrasentido de desperdiciar así la experiencia de ministros suplantados. En contraste, continúa fray Gabriel, ha habido quienes han reconocido la importancia de conservar ministros, a diferencia de «los ímpetus mandones de los modernos». Con destreza argumental, fray Gabriel convierte el aparente deseo de razonar la causa de un fenómeno político en llamarlo por lo que es, sin contapisas, la necesidad de mandar, y ponerlo en tela de juicio como un fenómeno de nuestra actualidad que desafía al buen sentido. Como encogiéndose de hombros, fray Gabriel deja la contradicción a los estadistas.

El ms. autógrafo de la *Historia* conserva de lugar en lugar el aspecto de un trabajo en proceso; los folios llevan los indicios de reajustes, como cuando barajamos un manojo de papeles. Como se ha dicho ya, el pasaje citado arriba tiene otra versión. La versión citada ya se incluye en la llamada Tercera parte de la *Historia*, la cual pertenece a la fase inicial de la obra y cuya composición va de 1632-1636. Es plausible acomodarla en los primeros años del trabajo. Fray Gabriel vuelve al tema de la sucesión y la desilusión sufrida por el obispo cuando reorganiza el material ya escrito. La segunda versión que hace es una revisión limpia y abreviada, en la que se omite por ejemplo la digresión sobre los estadistas y se reducen a uno los tropos acumulados de la primera versión. En suma, resulta que el pasaje original se rehace en la llamada Parte segunda (completada en 1638-1639). En principio, el tema de la versión definitiva sigue siendo el desengaño sufrido por fray Ambrosio. Hela aquí:

Habíale prometido [al Maestro general de la Orden] el dicho padre confesor Aliaga la catedral primera que en Aragón vacase, pero vacó primero la monarquía de España, con la intempestiva muerte y mal lograda juventud de Filipo, el manso, el apacible, el sancto y piadoso. Murió con él la paz de su corona, la abundancia de sus súbditos y el siglo dorado muchas veces y del modo que a la ruina de una grande fábrica cae con ella todo lo sumptuoso, lo rico y lo estudiado, así con este rey nuestras felicidades, y solo nos quedaron los recuerdos de tanto bien perdido. Vivos permanecerán por edades muchas los llantos, los sentimientos y congojas, que ocasionó esta tragedia irremediable a su inmensa monarquía y en especial a su huérfana corte. No le cupo la menor porción de estas desgracias a nuestro nuevo obispo, pues siguiendo a los que le favorecían la ruina de su príncipe, cayeron

los validos para servir a otros de escalones, que de sus relieves se sublimaron a lo que ahora vemos. A estos se destinan los que fabrican sobre la mudanza².

El lenguaje adquiere un carácter tenso, parco en palabras, condensado. Notamos cómo el marco cronológico se precisa mediante la división temporal entre una Edad de Oro (el reinado de Felipe III) y la implícita edad de hierro/yerro que le sucedió, edad que perdura hasta ese momento (hasta «lo que ahora vemos», clara alusión al *statu quo* gubernamental de 1638-1639). La serie de calamidades que puntualizan la primera versión (el arbusto roído, los capitales derrumbados, la fábrica en ruinas, la casa demolida) se reduce a un solo tropo, el del edificio ruinoso, el cual significa en parte el fallecimiento del rey, pero también se refiere al edificio del Estado (el gobierno) por cuyas ruinas suben —imagen portentosa— los nuevos validos, trepando por los cuerpos tumbados del valimiento pasado que van formando así la escalera que hace remontar a los nuevos a la altura (los relieves del edificio) donde entonces se ven. Asombrosa acusación que condena rotundamente el régimen de Felipe IV y Olivares con un rigor que contrasta con el dolor con que se lamenta la felicidad disfrutada bajo Felipe III.

Bien considerado, hay cierta desproporción entre la energía con que se expresa, en ambas versiones, un juicio sobremanera hostil sobre la conducta del nuevo gobierno y la causa aparente que ocasionó la digresión política, a saber, una decepción sufrida por el nuevo obispo: ¿Diríase un caso clásico de mucho ruido y pocas nueces? En realidad, es el mismo fray Gabriel quien minimiza la importancia del asunto de un favor incumplido cuando nos refiere que fray Ambrosio, ya General de la Orden, se ha contentado con que, una vez cortadas las alas de su pretensión, «le dejaran en paraje, si no tan feliz como se prometía, tampoco desdichado». La moraleja es no fiarse de valimientos. Se nos plantea luego la pregunta ¿por qué se despierta en fray Gabriel un rencor tan fuerte cuando recuerda los eventos que se desencadenaron a partir de la muerte de Felipe III? Como respuesta es menester recordar quién es el cronista y cómo este se relaciona personalmente con los eventos conservados en su memoria. Fray Gabriel Téllez es, en breve, una víctima notoria de las maquinaciones políticas a partir de la sucesión. Me refiero a cuando fray Gabriel incurrió en la censura de la Junta que desempeñó un papel crucial en la formación del régimen olivarista. El golpe que se administró tan certeramente contra fray Gabriel vino desde la Junta de Reformación, el tribunal que representaba la competencia superior del valimiento olivarista en el terreno moral. Para valorar la autoridad de dicho tribunal en la organización estatal baste subrayar, como lo ha hecho la insigne tirsista norteamericana Ruth Lee Kennedy, a tres de los jueces que servían en la Junta cuando falló contra fray Gabriel: Cabrera de Córdoba, Francisco de Contreras y Luis de Salcedo, todos hombres duros en el servicio del nuevo régimen, los mismos que en 1621 habían dictado la pública muerte por degollación de Rodrigo Calderón. En el caso de fray Gabriel, la sentencia recomendada por la Junta quedó sin ratificarse por el rey. No obstante, como medio de llamar al orden

2. Esta segunda versión se cita según la edición del R. P. Penedo Rey, *Historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, Segunda Parte*, p. 445.

a un insigne hombre de letras, el fallo del tribunal es de una severidad excepcional. El texto es sumamente perentorio:

Maestro Téllez, por otro nombre Tirso de Molina, que hace comedias. Tratose del escándalo que causa un fraile mercedario, que se llama el Maestro Téllez, por otro nombre Tirso de Molina, con comedias que hace profanas y de malos incentivos y ejemplos. Y por ser caso notorio se acordó que se consulte a S. M. de que el confesor diga al nuncio le eche de aquí a uno de los monasterios más remotos de su religión y le imponga excomunión mayor *latae sententiae* para que no haga comedias, ni otro ningún género de versos profanos. Y esto se haga luego³.

En la historiografía tirsiana actual, la severidad de la sentencia me parece seriamente subestimada, quizá porque no se activó el acuerdo de los jueces; fray Gabriel parece haber eludido el exilio de Madrid; no le descomulgan. Pero una consecuencia me parece incontestable: para el insigne poeta dramaturgo el daño es irreparable. Su carrera como dramaturgo se detiene de manera terminante. A partir la denuncia, fray Gabriel deja efectivamente de escribir comedias. En otros términos, su propia creación literaria, la del Maestro Tirso de Molina, sucumbe a un silencio impuesto por el tribunal. El texto de la Junta que pretende proscribir la carrera literaria de fray Gabriel nos proporciona una coordenada crucial que conecta con los dos textos de la *Historia* tan abiertamente hostiles a la banda olivarista. Si fray Gabriel descarga la indignación que le provoca la memoria de la lucha entre los valimientos, no es porque le toque compartir con el General de su Orden una desilusión relativamente pasajera. La motivación es personal. En los dos pasajes citados, leemos y entendemos el resentimiento profundo de una víctima preclara que cayó bajo la censura implacable de la Junta de Reformación. En otros términos, la perspectiva histórica es antiolivarista; la animadversión, amarga, hasta vitriólica.

Según este argumento, la sentencia emitida por el tribunal en 1625 constituye el factor determinante del futuro de fray Gabriel Téllez; como tal, es el eje de las coordenadas que intentamos establecer con los dos extractos de la *Historia del Orden de la Merced*. El golpe judicial se ejecuta con una exactitud forense, dirigido meticulosamente contra su persona (el religioso, fray Gabriel Téllez) y contra el ser literario que había generado (el Maestro Tirso de Molina). Desde una perspectiva psicológica, fray Gabriel se encasilla fácilmente en la categoría de víctima indefensa de una cultura autoritaria sujeta a los intereses del nuevo régimen. En cuanto al ser religioso, su nombramiento como cronista general de su Orden proscribía sin duda su participación en la esfera intelectual y social de escritor para el teatro y representa su sumisión a una labor diríase con toda razón penitencial (y de un tedio excepcional sea dicho entre paréntesis); en cuanto a su creación literaria, Tirso como luminaria del Arte Nuevo es apagado, cruz y raya. Fray Gabriel cae víctima dos veces. Pero la realidad es algo distinta, más compleja, cuando tomamos en cuenta la otra labor que ocupa a fray Gabriel precisamente a partir de 1632-1633.

3. En Emilio Cotarelo y Mori, *Comedias de Tirso de Molina*, t. 1, p. XIII. Fundamental es el texto y comentario de Ángel González Palencia, 1946. Para la composición del tribunal y su predisposición olivarista, ver sobre todo Ruth L. Kennedy, 1974, pp. 34-35.

Este es el período en el que tenemos constatada una empresa literaria de importancia fundamental para la supervivencia del dramaturgo. Bajo el empleo abierto de su seudónimo, fray Gabriel entra en una colaboración con su sobrino, Francisco Lucas de Ávila, la cual busca reactivar y adelantar el proyecto iniciado y abandonado hacía más de diez años, que es publicar las comedias de Tirso de Molina. Entre setiembre y diciembre de 1633, en Tortosa y Barcelona, dos religiosos firman los protocolos preliminares (aprobaciones y licencia) para un libro de comedias que sale debidamente impreso en 1634 en Tortosa, en la imprenta de Francisco Martorell, y costeadado por Pedro Escuer, mercader de libros de Zaragoza. Es la *Parte tercera de las comedias del Maestro Tirso de Molina, escogidas por Don Francisco Lucas de Ávila, sobrino del autor*. Que la protocolización, impresión y financiación se realicen exclusivamente en el reino de Aragón establece fuera de duda que la intención editorial fue evadir el alcance de la ley, vigente en los reinos de Castilla desde su promulgación en 1625, ley que prohibía la publicación de comedias⁴. La evidencia acumulada sobre la prohibición y sus consecuencias a partir del estudio fundamental de Jaime Moll hace inevitable tal conclusión. Solo falta matizar un detalle cronológico: cuando Lucas de Ávila confirma en la nota al lector en la *Parte tercera* que su tío «se ha echado a dormir no menos tiempo que el de diez años, escarmentado de trampas y mohatras», no se refiere a una década de prohibición (lo cual supondría el haber anticipado por varios años la revocación de dicha ley) sino a los (aproximadamente) diez años que habían pasado desde cuando tenía prometida la primera publicación sistemática de sus comedias⁵. Con este reparo, el lector se dará cuenta de que en Lucas de Ávila veo una fuente fidedigna que en los preliminares de esta y otras Partes sucesivas nos informa con inteligencia e ingenio

4. Ver el estudio fundamental de Jaime Moll, 1974. Luis Iglesias Feijoo examina las consecuencias de la prohibición de los libros de Castilla (producciones clandestinas, infracciones, falsificaciones de portadas, etc.), en su edición de la *Primera parte de comedias* de Calderón de la Biblioteca Castro. En realidad el caso de la *Tercera parte* de Tirso, no cabe estrictamente en la categoría de infracciones, ya que la licitud protocolaria es ejemplar, si bien fiel a las normas de una jurisdicción que no es castellana. La finalidad que se supone por parte de fray Gabriel y su sobrino es la de evadir el alcance de la ley vigente en Castilla. Para no extenderme aquí en el tema de la colaboración editorial formada por fray Gabriel y Lucas de Ávila, remito a un estudio mío, Paterson, 2013.

5. Me refiero a «las *Doce comedias* dadas a la imprenta, primera parte de muchas que quieren ver mundo» según la noticia que el mismo Tirso da al lector en los preliminares de *Cigarrales de Toledo*, libro que sale a luz en 1624, aunque entre los protocolos preliminares los hay (aprobación, autorización del rey) que remontan a los últimos meses de 1621. Igual que la fe de erratas firmada en febrero de 1624 y la tasa firmada en marzo de 1624, el prefacio «Al bien intencionado» será de principios del mismo año, compuesto por Tirso una vez acabada la impresión de los pliegos de *Cigarrales de Toledo*. No cabe duda de que pasa algo fortuito a esta prometida primera parte de comedias, puesto que sufre un largo retraso (sale a luz una *Primera parte* en 1627 y sale en Sevilla, lugar inapropiado para una empresa literaria de fuerte afiliación castellana y, además, lugar notorio por sus ediciones piratas). En cuanto a la noticia promocional de más partes por seguir —«las muchas [comedias] que quieren ver mundo»— la expectativa de una pronta publicación de más partes no se cumple. Cuando Lucas de Ávila se refiere en la *Tercera parte de comedias* a los dos lustros en los que Tirso «se ha echado a dormir», tal vez comete un ligero error de cálculo. Y más, cuando el sobrino reprende a su tío por los diez años pasados en sueño reconocemos un eufemismo diplomático para no desenterrar un asunto menos ameno que el ocio, a saber el tiempo de silencio que se le impone a consecuencia del juicio de la Junta de Reformación.

de la tarea que desempeña con su tío, hasta dejarnos apuntes valiosos sobre la «escena de escribir» que comparte con Tirso y, más importante, sobre el proceso que corresponde a un editor concienzudo⁶. En resumen, cuando enfocamos a fray Gabriel en los primeros años de la década de los treinta, la imagen que recibimos se bifurca. Por una parte le vemos sometido, como cronista, a la disciplina (estricta sin duda) requerida por su Orden; e igualmente sancionado por la Merced, fray Gabriel se dedica a una labor literaria (*Deleitar aprovechando*) estrictamente controlada por la ejemplaridad doctrinal denotada por el título y ampliamente corroborada por su contenido. Por otra parte, en la colaboración con Lucas de Ávila, fray Gabriel se encarga de nada menos que la reivindicación de Tirso de Molina. La empresa editorial no solo desafía la prohibición vigente en los reinos de Castilla sino que representa una clara intención de volverle las tornas a la autoridad ejercida años antes por la Junta de Reformación y detrás de ella por el régimen político en manos de Felipe y Olivares. La oscilación que observamos entre un Fray Gabriel sumiso a la autoridad y el mismo Fray Gabriel entregado a la promoción, vigorosa y subrepticia, de su criatura literaria nos da qué pensar cuando consideramos los dos fragmentos de la *Historia* que acabamos de examinar y la hostilidad desnuda expresada en ellos contra el régimen político; en el curso de una obra de acusado impulso penitencial (la *Historia de la Orden de la Merced*), se monta un contraataque contra los intereses que intentaron borrar su propia creación teatral. (Contraataque que tardará tiempo en declararse, porque la *Historia* se guarda sin ver la luz en los estantes de la Orden y luego en los de la Academia de la Historia hasta la década de los setenta del siglo pasado).

La narrativa biográfica sacada de documentos íntimamente relacionados con fray Gabriel Téllez (los dos extractos de su *Historia de la Orden*, la sentencia recomendada por la Junta y los paratextos que acompañan la *Parte tercera de comedias de Tirso de Molina*) pide ciertas modificaciones a la historiografía corriente de fray Gabriel Téllez/Tirso de Molina, sobre todo en lo que concierne la reivindicación de su ser seudónimo, Tirso, mediante su teatro impreso. Un factor relevante en la rehabilitación de ese Tirso es el sobrino, Francisco Lucas de Ávila, cuya veracidad como testigo de una importante colaboración editorial ha sido en gran parte subestimada, si no ignorada o implícitamente refutada, desde que los magnates decimonónicos expertos en cuestiones tirsianas le quitaron al sobrino su identidad, considerándolo como un invento de Tirso. En una historiografía enmendada, hay que restaurarle su identidad y su actuación en publicar la obra literaria de Tirso, no

6. El sobrino plantea el tema de la intervención editorial de una manera perspicaz en su prólogo a la *Parte tercera*. Aparte de abordar el tema de la «propiedad intelectual» (¿de quién es el texto?), el pasaje resume sucintamente en qué consistía su papel de editor en la restitución de las comedias de su tío a base de los cuadernos «escondidos y olvidados». Como el proceso tiene particular relevancia para la historia textual de *La venganza de Tamar*, lo cito a continuación: «Escuse v. m. averiguaciones sobre si de una y otra fábrica ha de ser el alarife mi tío el Maestro, o su sobrino, que cuando me arroje a afirmar que entrambos, poniendo de su parte aquel cuadernos escondidos y olvidados, y este nuevas añadiduras, no será mentira que me ejecute en la restitución. Ello dirá, y como v. m. se entretenga con provecho del entretenedor ¿quién le mete en ligitimidad o bastardía de los inquilinos que no pretenden canonicatos, ni colegios?» (*Parte tercera*, ¶ 3v).

solo en reconocimiento del papel de editor que él mismo desempeña y comenta, sino por el modelo de integridad y autoridad editoriales que se establece para futuras partes de comedias, sobre todo las primeras de Calderón, una vez revocada la prohibición de 1625. Sin embargo, el asunto excede el propósito manifestado en este trabajo, cuyo argumento se limita a deducir y analizar las repercusiones que tenía el cambio de régimen político en la carrera literaria de fray Gabriel. La etapa ocupada por los textos examinados con este propósito abre en la fecha de la sesión nefasta (para fray Gabriel) de la Junta de Reформación, el 6 de marzo de 1625. Pero el texto de las conclusiones de la Junta nos lleva a materiales relevantes para el asunto y anteriores en el tiempo a su deliberación; el texto precisa que son comedias de Tirso la piedra de escándalo que llama la atención de la Junta; la causa del escándalo son las comedias que ofenden por la profanidad («comedias que hace profanas») y por la mala influencia que ejercen sobre el público («de malos incentivos y ejemplos»). La Junta no deja duda de que se trata de un escándalo provocado por ciertas comedias (la ausencia del artículo deja impreciso el número) y con atención a la notoriedad del caso (es decir, por ser un caso sabido por muchos), inicia el proceso de desterrar a fray Gabriel de su esfera de influencia y de proscribir, de aquí en adelante, la actividad que ha dado escándalo. Un texto que evoca una situación apremiante que se origina en el teatro nos invita a considerar a qué comedias puede referirse la Junta en su denuncia del dramaturgo y en qué consiste el escándalo calificado de notorio. La cuestión es legítima, pero plantea dificultades; una consiste en que la respuesta no se ve respaldada o confirmada por la documentación, sino por la única fuente señalada por la Junta, es decir, las comedias de Tirso. Cuando dirigimos la mirada hacia el teatro de Tirso en busca de comedias ofensivas, el discurso interpretativo deja de ser historiográfico (como es en el caso de nuestra lectura de los extractos de la *Historia de la Orden de la Venganza*, <https://www.uscipatedia.com>) sino crítico-literario, en el que son intrínsecos los tipos de ambigüedad que caracterizan el género. Con este reparo y con el propósito de concretar en qué podía consistir la infracción en contra de las normas vigiladas por la autoridad y competencia moral de la Junta, orientamos este estudio hacia el repertorio del dramaturgo y en él a una comedia específica, *La venganza de Tamar*.

LA VENGANZA DE TAMAR

La venganza de Tamar es una obra de máximo relieve en el teatro de Tirso. A los estudiosos de la textualidad ofrece un modelo, único a mi entender de cómo se transmitió un texto tirsiano. Como la transmisión de la comedia se relaciona profundamente con su composición literaria, una lectura detenida del texto puede aprovecharse de unos apuntes preliminares sobre su condición textual⁷. Al consi-

7. Publiqué el análisis de los tres textos más el texto de *Los cabellos de Absalón* en Paterson, 1968. Hasta hoy no me desví del análisis ni de las conclusiones; al contrario, me quedo convencido de que la relación entre los tres textos de *La venganza de Tamar*, y la relación de *Los cabellos de Absalón* con ellos no puede proseguir sin tomar en cuenta el material textual (en toda su complejidad) que constituye la materia bruta (por decirlo así) expuesta y analizada en aquel entonces.

derar los aspectos textuales de la comedia, hay tres textos principales y prácticamente coetáneos que piden atención especial: dos impresos (uno en la consabida *Tercera parte*, y otro suelto, impreso por Francisco Leefdael en Sevilla, a principios del siglo dieciocho) y uno en manuscrito (fechado 1632). Como joven investigador en los años sesenta, me di cuenta de un problema tocante al procedimiento analítico para deducir la relación entre los tres. Se trataba de la estemática, un método (bastante nuevo en aquel entonces en su aplicación a textos isabelinos e hispánicos) dirigido a establecer el orden secuencial de un texto a otro. En este tipo de análisis se toma en cuenta sobre todo lecturas variantes, como las hay abundantes en el caso de los tres textos coetáneos de *La venganza de Tamar*. Es muy frecuente que cuando se cotejan textos castellanos según este método, el trámite se reduzca a unas flechitas unidireccionales, tendencia debida sin duda a la preeminencia de rasgos formales en la lengua literaria como son la versificación y la sintaxis. (El deterioro observado en rasgos formales supone un orden de transmisión de correcto a incorrecto. La dirección inversa es poco verosímil). Pero es el caso que nuestros tres textos, aunque comparten gran número de lecturas en común —suficientes para comprobar una misma parentela— resisten a acomodarse a un estema unidireccional. Al contrario, entre los tres se forma un baile textual en el que las parejas hacen mudanzas, sin observar la rectitud que suele caracterizar el estema digamos normativo o rectilineal, de un texto a otro. Cualquier intento de priorizar en su orden de precedencia un texto sobre los otros dos queda frustrado. Para cortar este nudo textual se le ocurre a uno la siguiente explicación: los miembros del grupo textual tienen un origen en común que lleva lecturas variantes y legibles, un borrador que se puede denominar «palimpsesto». Cuando tal borrador sirve para hacer una copia, el copista se enfrenta con lecturas variantes. En tal coyuntura, su remedio será elegir entre una y otra. Las veces sucesivas que se saca así una copia, se produce un texto que unas veces corresponde a otra copia, y otras veces no. Ahora bien, podemos aprovecharnos de la información que nos proporciona el sobrino sobre el proceso editorial, en la que hace mención explícita de «nuevas añadiduras» (e implícitamente de otras que son originales, o no nuevas). Al hacer alarde de su participación, el sobrino no solo nos enteramos de dónde provienen los textos originales (conservados y entregados a su sobrino por el mismo dramaturgo en el consabido «lugar de escribir») sino también de cómo se trabajaron las versiones preparadas para mandar a la imprenta. Información valiosa, porque su testimonio valida la evidencia de un texto palimpséstico inferido en el cotejo de los tres textos variantes de *La venganza de Tamar*. Pero la historia no se ha acabado todavía, porque entra en ella otra figura. Es Calderón de la Barca. El que Calderón se apropiara de la tercera jornada de *La venganza de Tamar* para insertarla, ligeramente modificada, en su comedia *Los cabellos de Absalón* ha provocado bastante especulación en cuanto a sus motivos (le faltó tiempo para cumplir su propia comedia, la substraigo sin permiso de Tirso, etc.). Dejando aparte la especulación en favor de un enfoque práctico, el cotejo entre los cuatro textos (es decir los tres de *La venganza de Tamar* ya mencionados, más el texto impreso, digamos *princeps*, de *Los cabellos de Absalón*) hace manifiesto los siguientes rasgos textuales que caracterizan la segunda jornada de la comedia calderoniana. Por una parte se distinguen fácilmente modificaciones hechas en el texto tirsiano para acomodarlo

a su nuevo argumento (nombres de personajes cambiados, permutaciones en el argumento para adaptarlo al nuevo, etc.), pero manejando el texto calderoniano salta a la vista el fenómeno que une los tres textos tirsianos en su intrincado baile textual; el de Calderón lleva el mismo distintivo de no conformarse con ninguno de los otros tres y de compartir variantes con todos. (Advertencia: el texto de Calderón no deriva del de *La parte tercera* de Tirso, aunque parece aproximarse a ella en comparación con los otros dos textos). En suma, no es posible reducir la relación textual entre los cuatro a una línea y flecha unidireccional. La única explicación nos devuelve lógicamente a nuestro borrador palimpséstico. Como a otros copistas del texto conservado por Tirso, el borrador obligó a Calderón a elegir entre lecturas variantes y legibles en el manuscrito que transcribía. ¿Puro juego sofisticado en torno a la textualidad? No, no a lo menos para la finalidad del argumento actual. Podemos afirmar casi con toda seguridad que Calderón, con el propósito de incorporar una tercera jornada de la comedia de Tirso a la suya, tuvo acceso a los borradores originales de Tirso, y más, para añadir un toque circunstancial, que a lo mejor trabajó en el íntimo lugar de escribir, revisando, editando y copiando en el acto el texto que necesitaba. Las circunstancias que señalamos sobre la base de la evidencia textual nos lleva a una explicación plausible respecto a cómo se efectuó la entrega de un texto de Tirso a Calderón. En vez de ser el despojo de un hurto inautorizado, o de una apropiación de urgencia (dos motivos especulativos ya mencionados, carentes, hay que decirlo, de apoyo textual), la adaptación es, con toda probabilidad, el producto de un acuerdo entre los dos dramaturgos: Tirso puso sus cuadernos de *La venganza de Tamar* a disposición de Calderón con el propósito de que este los utilizase para sus propios fines. ¿Cuál fue el motivo por parte de Calderón? La respuesta a esta pregunta se difiere hasta nueva ocasión. Para el presente, la evidencia crítica-textual nos proporciona una garantía virtual de la fidelidad debida al texto de *La venganza de Tamar* transmitido en la *Tercera parte*; el texto base proviene de borradores conservados por fray Gabriel, entregados por él a su sobrino y editor y editados por este con plena conciencia de su responsabilidad hacia la labor editorial que emprende. Si insisto en la autoridad combinada de dramaturgo y editor ejercida en la producción del texto impreso es porque en el análisis crítico-literario que sigue a continuación tendrá debido peso no solo el denso sistema de imaginería poética sino también la representación teatral tal como se conserva mediante el uso de acotaciones, prolíficas y en alto grado congruentes con la significación del texto poético, como espero demostrar. (Al dar crédito así al valor literario de la parte del texto dirigida en principio a conservar una memoria de los orígenes teatrales del texto poético, tomo en cuenta que las acotaciones en general suelen deteriorarse fácilmente en la transmisión de texto teatral a texto impreso, ya que no se guarda en ellas la formalidad de la versificación y pueden abreviarse y a veces omitirse a discreción cuando el compositor calcula de antemano el texto que corresponde a la paginación del pliego que se inserta en la forma. En el argumento que sigue, doy por entendido que el texto de las acotaciones está enteramente integrado con la composición poética y en consonancia con el proceso interpretativo). Si bien en cosas de la textualidad prescindimos de garantías, en el caso de *La venganza de Tamar*, en cuanto a la prosodia y la escenificación, tenemos un nivel de confianza en el texto que deriva

de dos circunstancias documentadas en los preliminares de la *Tercera parte*: primero, que el texto se basó en borradores en la posesión de fray Gabriel y autorizados por él, y segundo, que el texto pasó por el escrutinio y aprobación de su editor. Que el proceso editorial haya tenido lugar en la presencia del dramaturgo (en el consabido lugar de escribir) es altamente probable.

En esencia, el argumento que se propone a continuación es que *La venganza de Tamar* se concibe en los eventos que conturbaron la vida política en Madrid en los años inmediatos a la sucesión de Felipe IV. *Stricto sensu*, una lectura que apoya la idea de una conexión con la actualidad política de un drama veterotestamentario supone desde el principio una asociación argumental. En efecto, la comedia presenta la violenta disolución del orden soberano investido en la persona del rey David. Ante los eventos de la tercera jornada, el rey, viejo y consciente de su propio abuso del poder en el pasado, presencia, impotente, el conflicto que estalla entre sus hijos a consecuencia de la violación de su hija Tamar por el hijo heredero Amón. Pese su apelación a los vínculos del amor para resistir el odio intestino que amenaza la casa real, el rey lucha a solas con la preocupación de que se haya vengado Absalón. La sangre sin fuego hierve, dice David, intentando consolarse, pero luego advierte, «Mas ¡ay!, que es sangre heredada», y con este reparo David recuerda las lágrimas vertidas por Jacob y cómo serán las suyas cuando se entere de la muerte de Amón. Recibe, angustiado, las noticias de la muerte de Amón. Al final, el rey David lamenta

¡Ay! mi Amón, ¡ay! mi heredero,
llore tu padre con Jacob diciendo,
hijo, una fiera pésima te ha muerto. (vv. 3015-3017)

El rey solo e impotente contra la catástrofe en la que se ha sumido el futuro dinástico de la casa real, repite, como un bordón insistente, la muerte de su hijo, la muerte de su heredero. En el lamento del rey se da voz a la tragedia de la sucesión rota. La violencia intestina que estalla en la sede de poder y de gobierno es el factor que une el plano histórico con el plano de la actualidad, cuando este pasa por la turbulencia política que sucede a la sucesión de 1621. Cuando se plantea semejante analogía entre la historia veterotestamentaria y la actualidad política se implica una reacción en este sentido por parte del público. Huelga tomar en cuenta que el conflicto entre los valimientos y en torno al proceso gubernamental no se limitó puertas adentro del palacio, sino que tuvo gran resonancia en la calle. Que el público del corral fuera consciente de una crisis en palacio —y cuyas consecuencias, letales como fueron en el caso de la degollación de Rodrigo Calderón en la Plaza Mayor, se hicieron manifiestas en la calle— es una condición indispensable para una suerte de conectividad, un puente que une la actualidad del espectador con la historia bíblica. Y sin embargo, el compromiso percibido entre el material histórico y la actualidad del público no se delimita a cierta coincidencia argumental. La relación entre la ficción y la realidad es condicionada por recursos que son literarios (rasgos compositivos, intertextualidades) y más específicamente teatrales (hemos anticipado ya el caso de acotaciones), que consiguen transformar la

narrativa bíblica en algo extraño e inquietante, calculado para herir una sensibilidad expuesta a la anormalidad del comportamiento político actual. La dinámica de la comedia consigue precisamente dar relieve a las pretensiones conflictivas que se protagonizan en torno al poder. La tesis adelantada sobre el teatro como un conjunto de estrategias para influir en la sensibilidad y en la conciencia del público pide una lectura del texto atenta, en cuanto sea posible, a la experiencia teatral que el texto impreso conserva.

La dinámica de *La venganza de Tamar* se debe en parte a su lenguaje poético. La comedia puede servir de muestrario de la facilidad lírica de Tirso el poeta, lírica que alcanza a momentos determinados una intensidad inmediata, sorprendente y esencialmente conceptista como la designa atinadamente Felipe B. Pedraza al considerar las interrelaciones que se forman en el «juego dilógico». Pero la dinámica consiste también en otro lenguaje, el de Tirso dramaturgo, radicado en el espectáculo. Si la función de la poesía es manifestar el mundo interior de los personajes, la del espectáculo es explotar y ahondar nuestra percepción del mundo exterior. A lo largo de *La venganza de Tamar* se repite, con variaciones, la misma configuración en torno a un objeto familiar, que es el cuerpo humano. Para enfocar este rasgo composicional (escénico en cuanto lo forma el histrión mientras desempeña su papel en las tablas), vamos a aislar y presentar una serie de «cuadros». Con este término me refiero a un ensamblaje de objetos o personajes, sea una apariencia, sea una pose momentáneamente congelada, cosas que logran realzar por su histrionismo el aspecto visible del teatro; con igual propiedad pudiera emplearse el término «espectáculo», pero «cuadro» conserva la función cuasi emblemática que tiene el efecto visible en aquellos momentos en combinación con el texto que los acompaña. A cada cuadro doy un número con el propósito de guardar orden en el argumento, pero el orden numérico, aunque cabe en él cierta pauta o simetría secuencial, no encierra, que yo sepa, ningún sentido oculto numerológico.

Cuadro 1 (1ª Jornada, v. 665-fin de la jornada)

Fijémonos en la conclusión de la primera jornada. La ocasión es una boda. La secuencia del juego escénico es dirigida estrictamente mediante acotaciones y diálogo; se observa un incremento de tensión. La fiesta empieza con música y una procesión: *Música, toda la compañía de dos en dos, muy bizarros, y saca Tamar un vestido rico de carmesí, y los novios detrás. Dan una vuelta y éntanse.* El cuerpo de la mujer vestida de carmesí destaca. La prenda de color flamante la identifica a Amón como el objeto sexualmente deseado, pero —como hermana— prohibido. Vuelven a salir los de la boda; *siéntanse*; máscaras, y los de la boda, aparte de Tamar, bailan. El espectáculo adquiere un matiz inquietante, siniestro cuando sale Amón *de máscara*, vestido de baquero, y se hinca de rodillas al lado de Tamar, quien preside, sentada, la fiesta. El baquero de Amón recuerda su papel fingido de jardinero rústico en el jardín del serrallo. Pero el traje lleva también la connotación de cazador. (Sirva de ejemplo la mujer armada en *La vida es sueño: Sale Rosaura con baquero, espada y daga*.). El cazador se acerca a su presa que es el cuerpo de la mujer capturado y centrado visualmente en el carmesí de un traje. El valor

emblemático de la caza deriva también de unos versos anteriores en los que Amón se ve a sí mismo precisamente como ave rapaz:

Pero ciego y con pigüelas
¿cómo podrá el sacre huir? (vv. 702-703)⁸

Es innegable el profundo nivel de participación teatral: asistimos a un encuentro primordial, el macho en celo acecha el cuerpo deseado de la mujer. Bajo el anonimato del rostro de tela (siempre siniestro) y el disfraz, el amante requiebra a la mujer. Intenta besarle la mano, etc... La imagen casi congelada de la enfrentación sexual entre el macho y la hembra contrasta con la acción que los rodea, el baile que celebra «el amor sazonado» de una boda. En efecto, el macho raptor entra en un sitio vedado de caza en pos de una presa prohibida (la hembra, su hermana). La exposición del cuerpo femenino sometido así al asalto del raptor es el primer ejemplo de una técnica de realzamiento escénico que produce una serie de «cuadros» que se despliegan a través de la comedia, y en los que se expone el cuerpo en trances críticos. Dichos cuadros pertenecen a la dimensión visible del teatro, aunque en su formación, como aquí, reciben definición del teatro como texto. Para afilar nuestra percepción de este otro lenguaje teatral y de cómo su impacto influye en nuestra comprensión de la comedia, pasemos a la segunda jornada.

Cuadro 2 (2ª Jornada, vv. 1265-1332)

La segunda jornada vacila al principio entre un tono medio jocoso, medio serio. Se trata de la enfermedad del príncipe Amón. Este acaba de levantarse de la cama; *Sale vistiéndose... con ropa y montera*, como reza la acotación. En su aspecto, la *ropa* (vestidura normal, en este caso «cubierto de galas» como él mismo precisa) disuena de la *montera* (=gorro), y en su andar se explica la combinación impropia; *Sale vistiéndose muy melancólico*. Notamos en el detalle el síndrome de la melancolía que hace que el melancólico deje de reconocer las normas usadas del mundo. El diagnóstico se confirma en el comportamiento del príncipe. Manda que se callen los criados cuando intentan divertirle con cuentos. Manda que sean echados por las ventanas los músicos encargados de aliviar su melancólico humor, y en la lección de espada acomete al maestro de armas. Y luego, a todos,

Morid todos, pues me matan
invisibles enemigos.
Tras de todos. (v. 1060+)

El melancólico acaba por mandar que se vayan todos de su casa y le dejen solo. La serie de lapsos semicómicos funcionan como extractos del repertorio familiar de los síntomas de la melancolía en la epidemiología galénica. El ambiente doméstico da lugar a una gran ceremonia cortesana, la vuelta del viejo rey David

8. Falta un texto «variorum» que tomé en cuenta la rica evidencia textual, y como remedio —y con reservas determinadas— remito al texto publicado por Paterson, 1969. Tengo una edición crítica, en prensa en el Instituto de Estudios Tirsiolos, Universidad de Navarra.

del campo de batalla, coronado y victorioso, ocasión de pompa y circunstancia y motivo de regocijo familiar. Conspicuo por su ausencia, el príncipe heredero. Este se descubre, súbitamente, en el vestuario. Con esto se presenta el segundo cuadro, controlado por la acotación: *Corren una cortina y descubren a Amón asentado en una silla muy triste, la mano en la mejilla* (v. 1264+)⁹. El descubrimiento es sumamente dramático. El cuadro que se revela reclama nuestra atención. Es preciso observar y entender el espectáculo que se ofrece, enmarcado en el espacio interior del teatro: la figura solitaria, la cabeza apoyada en la mano e inmóvil en la silla. Llevará puestas las galas y el sombrero (será un sombrero de alas anchas de manera que la cara se esconde en la sombra¹⁰). Cada uno de los detalles nos informa de su condición patológica; este hombre está enfermo. Y más, el texto señala que ha perdido contacto con el mundo. Vive en el aislamiento. Sus escasas y tersas palabras emitidas desde el interior del vestuario significan enajenación de los demás. Ante su padre inquieto, sus hermanos, la corte, todos solícitos por su salud, sus palabras los repudian (la acotación prescribe la representación):

DAVID	¡Amón!
AMÓN	¡Oh, válgame Dios, (Alza la cabeza muy triste) qué impertinente porfía! (vv. 1299-1300)

Rechaza dos veces, como en un estribillo de solo un verso, el trato con los otros: «Que os vais y me dejéis solo».

El paciente ha ido más allá de las payasadas con los músicos y el maestro de la espada. Aquí le vemos encerrado en la fase terrible y temida de la melancolía que es, según la psicopatología galénica, la locura. En otras palabras, el cuadro representa el cuerpo sumido en una profunda enfermedad mental. Es de notar que la interpretación de la figura aislada y su falta de comunicación reproduce el mismo procedimiento seguido sin duda por parte del público para entender, mediante los signos visibles y audibles (es decir, la semiología), la enfermedad; el diagnóstico corre a cuenta de ellos, incluso su conclusión morbosa. La condición patológica del príncipe, figurada en la pose corpórea y en el aislamiento físico del melancólico, es el preludio de su preparación para aliviar su enfermedad, culminando en la violación maniática de su hermana Tamar. Con esto, pasamos a la tercera jornada.

Cuadro 3 (3ª Jornada, vv. 2127+-2233)

Antes de enfocarlo, vamos a atender a la víctima del estupro. Centrémonos en un aspecto histriónico que requiere gran destreza física por parte de la actriz. Si entendemos bien el texto en el contexto de su representación, nos daremos cuenta del

9. Me aprovecho de la versión manuscrita de la acotación, la más informativa en denotar el humor representado: «la mano en la mejilla». El texto de la *Parte tercera* indica «muy triste»; el texto de Leefdael, «muy melancólico».

10. En el síndrome de la melancolía el sombrero, de alas anchas, tiene un valor semiótico; la cara del que lleva el sombrero está en sombra, indicación de su condición.

contraste bien definido que se establece entre la escena inicial de la tercera jornada y la segunda salida de Tamar ante la corte. Observar de cerca la diferencia performativa nos ayuda a matizar el desarrollo del personaje, aunque sea a costa de apartarnos brevemente del argumento iniciado ya en torno a los «cuadros dramáticos». La jornada empieza de golpe, un golpe teatral. En la fase inicial de la tercera jornada el papel de Tamar exige una notable agilidad; la actriz será capaz de transformar su cuerpo, como diestra equilibrista, en un objeto sometido a la violencia, arrastrable, arrojable. La acotación indica puntualmente la suerte de fisicidad que se necesita. *Sale Amón echando a empellones a Tamar....* Un torrente de abuso verbal cae en la víctima de la violación; *fiera asquerosa, veneno en taza dorada, arpía, basilisco, fruta de Sodoma, víbora, peste*. (Guardemos en la memoria la palabra que remata así la invectiva; mas adelante, nos va a servir de coletilla). Hay que imaginar que cada vituperio y cada imperativo, «vete, monstruo», «sal fuera», «echádmela de aquí», «¿No te quieres ir, mujer?», va acompañado de su empellón, hasta alcanzar un grado de violencia dirigida contra el cuerpo de la mujer que debe ser raro en la comedia. Ante el loco furor del asalto, la víctima sucumbe a su condición desbaratada. He aquí la mujer reducida a un objeto despreciable; un plato arrojado al suelo para que lo lama un perro, un trapo usado y roto regalado a algún criado, palabras de Tamar para aludir a sí misma, figurándose una y otra vez sometida a la fuerza bruta del hombre, cada vez más degradada. Con la pasividad que requiere el texto, el personaje se coloca en el nadir de su degradación, sin remedio si no es la muerte que pide en vano a su violador. La escena pasa a una riña entre Absalón y Adonías, sobre quién de los dos merece la corona una vez muerto Amón «del mal que le consume». Los interrumpe la salida del rey, y apenas formado el círculo familiar, prorrumpen en las tablas Tamar vestida de negro, el pelo desgredado y cubierto de cenizas. A diferencia de la mujer que sucumbía en la escena inicial de la jornada a los golpes atestados contra su cuerpo por el violador, la vemos arrodillarse en las tablas, inmóvil, según requiere el texto, mientras pronuncia los ciento veintisiete versos que forman su relato del estupro y su petición de justicia. El discurso simula un orden forense; la oración se divide en dos secciones, una que consiste en la denuncia del crimen y otra en la que pide el castigo del delincuente. Empero su pasión, es la deliberación la que caracteriza la retórica de la oración, es decir que la severa formalidad del monólogo muestra cómo Tamar lo disciplina, lo controla con la intención expresa de persuadir al rey de su justa causa y así a que le quite la vida y la sucesión a Amón. A diferencia de la mujer indefensa contra el vituperio y los empellones al principio de la jornada, Tamar toma posesión de la palabra. Transformación evidente también en el contraste entre ella como objeto arrojadizo y la figura arrodillada y por eso inmóvil a los pies del rey, postura suplicante que comunica su resolución. Pero la rehabilitación de Tamar en un ser consciente de su derecho ante la ley es solo una parte de la escena. La apariencia de Tamar forma un elemento disonante, elemento que pertenece al teatro como arte visual: *Sale Tamar descabellada y de luto*, y en adición a la acotación, se consta en el texto que tiene la cabeza cubierta de ceniza. ¿Cómo se explica el aspecto feroz y estrafalario de la figura que se presenta en las tablas, diríase mejor acomodada a algún rito primitivo que a la corte del rey David? El texto da una respuesta a la pregunta porque es ella misma quien glosa su apariencia. El luto lo trae por su

honor muerto y la ceniza es el residuo de un fuego de amor desatinado, cenizas que lleva el aire. Signifique lo que signifique su explicación, lo evidente es que Tamar ha preparado su representación ante la corte al igual que la actriz que pone sus afeites y su peluca de pelo desordenado. Pero la glosa que acaba de ofrecernos para explicar su aspecto físico resulta apenas satisfactoria. En efecto, ¿no es ingenuo quejarse, como mujer enamorada, de lo transitorio del amor de Amón (un breve fuego seguido por «cenizas que lleva el aire») cuando se trata de un estupro seguido de un grave asalto postcoito? Como si estuviese revisando los atributos de su propia emblemática, hace una serie de enmiendas abruptas que someten su apariencia a una conceptualización muy distinta; de cenizas pasa a lejía, de lejía a la mancha de la deshonra que no se quita, de la mancha de la deshonra a la eficacia de la sangre para quitarla, y a la conclusión: la sangre sí que es buen jabón:

Mas aunque cenizas son,
no quitarán mancha de honra,
sangre sí, que es buen jabón.
La mortal enfermedad
del torpe príncipe Amón
peste de la honra fue;
pegóme su contagión. (vv. 2149-2155)

La táctica nos obliga a descifrar el significado latente de su atuendo y aspecto feroces. El ágil conceptismo (cenizas-lejía-jabón-sangre) nos lleva a una comprensión de qué representan el traje, de un negro mortífero, y la palidez cenicienta: se refiere a sí misma como el cuerpo en un estado moribundo, infectado por la peste; la contagión, como se puntualiza en el próximo verso: «la contagión por el aire», como se decía, hablando de la peste. Sobre la etiología de la peste que la ha infectado, el concepto no deja duda: emana de la honra muerta como la exhalación llamada miasma emana del cadáver. (El tropo no pasó inadvertido por otro que conocía mejor que nadie esta tercera jornada de Tirso; Calderón lo recogerá en *El médico de su honra*, cuando Gutierre, celoso, habla de la enfermedad del honor que vive en su sepulcro, alentado por la mujer que lo pisa.). Pero hay más. Fijémonos en el verbo «pegar», «pegóme su contagión»; resulta imposible no advertir un concepto de la enfermedad ajeno al galenismo tradicional (basado en la noción del desorden humoral interior) y más apto por referirse a la nueva medicina de Paracelso. Me refiero al cambio radical que se efectuó en la patología tradicional frente a la fenomenología de la pestilencia. La noción de cómo la infección penetra el cuerpo por sus orificios y poros, constituida por la materia en movimiento concebida como *semina*, o semillas, va suplantando en la temprana edad moderna la epidemiología galénica¹¹. Que el tropo *infección-deshonra* adquiere sentido con referencia a la nueva patología es evidente cuando lo contextualizamos en la violación sexual de la mujer; la materia invasiva, causa de la enfermedad sufrida por Tamar, ha sido en efecto la semilla, o semen, de Amón. Agudeza brutal, pero en pleno acorde con el cuerpo extraño brutalmente introducido en Tamar. En términos menos provocativos,

11. Me remito al estudio fundamental de la innovación paracelsiana y su influencia en la época isabelina, de Jonathan G. Harris, 2004.

el concepto médico denotado en el verso «pegóme su contagión» corresponde a la noción exogenética de la enfermedad, expresada por el verbo «pegar», de un golpe violento; el verbo nos devuelve con insistencia a la fisicidad de lo ocurrido, en este caso al cuerpo contaminado, que lleva dentro la semilla de su muerte. La transformación que presenciamos en Tamar nos recuerda el cambio repentino que más caracteriza el arte del histrión, aquí practicado mediante el vestuario y el maquillaje, para expresar la coexistencia simultánea en el papel de Tamar de dos figuras: son Tamar y la peste encarnada. El doblamiento llega a plantear una ambigüedad que consiste en una como oscilación retórica que se manifiesta sobre todo en la conclusión del monólogo. Su exhortación al final es que todos acudan a tomar justa satisfacción por la injuria sufrida por ella, pero la serie de referencias concadenadas adquiere la incoherencia de un delirio:

Padre, hermanos, israelitas,
calles, puertas, cielos, sol,
brutos, peces, aves, plantas,
elementos, campos, Dios,
justicia os pido a todos de un traidor,
de su ley y su hermana violador. (vv. 2228-2233)

Una cosa es pedir justicia a sus próximos, pero ¿cómo se explica el súbito traspaso desde el sintagma judicial a una secuencia incoherente, según parece, si no es que Tamar sea sustituida por su otro yo, la contagión encarnada? Hablando como la peste, ella reclama el dominio universal que ejerce, evocando en boca de la figura estafalaria de Tamar el horror despertado por el contagio, cómo se disemina la toxina por la ciudad, de calle en calle, de puerta en puerta, de animal a animal, de planta a planta, de elemento a elemento, de campo a campo, sin eximir de su alcance al mismo Dios. El efecto de doblamiento que observamos es una oscilación entre dos impulsos ya antagónicos; entre Tamar, el personaje que se arroga el derecho a la satisfacción debida por la ley y ejecutada en nombre de todos, y la peste encarnada en ella, en el cuerpo mortalmente dañado de la mujer, que transmite a todos su contagio morbosos mientras defiende su justa causa ante el tribunal de la corte. La figura funesta que habita la de Tamar es una aparición planteada en el último insulto («peste») que le arrojó Amón en su demencia poscoital: ella sí está mortalmente infectada por la peste transmitida por el acto deshonorador de su hermano. El enlace verbal no solo insinúa una continuidad comunicativa de personaje a personaje; el insulto calculado para reducir a su víctima a un objeto asqueroso se vuelve en el concepto transformativo de Tamar: el origen de la peste que la infecta es la deshonra; la enfermedad que transmite es la venganza. Hemos hablado ya de participación teatral para significar la fuerza afectiva provocada en el público por la acción dramática. Aquí, la transformación de Tamar en el cuerpo infectado inculca directamente la condición patogénica en la que todos corren riesgo y que todos temen.

Antes de pasar al próximo cuadro parece oportuno detenernos en la técnica que los genera. Hasta aquí hemos observado cómo el uso de disfraces, trajes y maquillaje, y la explotación del espacio teatral consiguen efectos que pudieran calificarse

de hiperteatrales. Es decir, que ensalzan la espectacularidad, o aspecto visible del teatro. La técnica puede calificarse de metadramática, en la aceptación más amplia y relevante del término cuando el juego dramático alcanza un grado de intensidad tal que se desprende del ambiente narrativo para alcanzar un estatus que la lleva por encima de la acción que se representa. Los cuadros que hemos analizado hasta aquí y los que se acumulan con creciente intensidad en la tercera jornada parecen ocupar un plano alternativo que se abre en paralelo con el teatro que lleva adelante la historia de Tamar. A riesgo de incurrir en la imputación de anacronismo, la técnica puede ser comparada ventajosamente con el *Verfremdungseffekt*, el *distanciamiento*, ampliamente practicado en el teatro del siglo veinte y asociado sobre todo con Bertold Brecht. Tirso emplea una táctica parecida de hacer extraña la imagen dramática con la finalidad de disturbar la normalidad del espectador. Con esta breve intervención que aborda la técnica metadramática que influye en la formación de la imagen dramática de *La venganza de Tamar*, volvamos al cuarto cuadro de la serie.

Cuadro 4 (vv. 2366-2395)

El tercer cuadro es como un eje principal en el despliegue narrativo de la comedia, porque es a partir de la exhortación de Tamar ante la corte cuando se realiza una peripecia radical en su argumento. Antes del monólogo, en la riña que se arma entre Adonías y Absalón, se anticipa el conflicto de intereses entre los hijos de David. Después del monólogo, la comedia se transforma decisivamente en un drama político en torno al poder. Al dispersarse el tribunal de la corte, Absalón se escandaliza cuando observa (será *al paño*) cómo David no cumple con la obligación de castigar al hijo delincuente, sino que le perdona. Como el hijo segundo, ya nombrándose primero por las culpas de Amón, Absalón es quien tomará la satisfacción debida a su hermana y cumplirá su propia ambición dando muerte al príncipe heredero. Se resuelve a despertar al rey del sueño de amor que le tiene hechizado:

Hablar a mi padre quiero
y del sueño despertalle
con que ha podido hechizalle
amor siempre lisonjero. (vv. 2362-2365)

Achacar de sueño el perdón que David da a su hijo Amón tiene una consecuencia inmediata. Como por arte de magia teatral, el sueño de amor lisonjero imputado al rey se transmuta en el sueño del príncipe Absalón. *Tira [Absalón] una cortina, y descubre un bufete, y sobre él una fuente, y en ella una corona de oro de rey* [v. 2366+]. La apariencia emblemática súbita y misteriosamente descubierta en el espacio interior del vestuario tiene algo de fantasmagórico, porque es el producto de la imaginación, la visión interior del hombre ambicioso por el poder. Hecho autor de su propia comedia, Absalón estrena la representación de su ascenso al poder. E igual como pasa en los sueños, la apariencia onírica y el razonamiento que la acompaña se originan en el pasado. La mesa (el *bufete*) y la *fuente* recogen el motivo culinario de la segunda jornada (el pretexto elaborado por Amón de pedir unos

guisos hechos a manos de Tamar para aliviar la enfermedad de amor). De igual manera, la corona en la fuente se relaciona con Tamar como el manjar que deseaba Amón para saciar su apetito sexual. En otras palabras, la imaginación de Absalón se nutre de las circunstancias de la violación de Tamar (relatadas minuciosamente por ella misma ante la corte) pero transformadas ya en el apetito por el poder:

La mesa el plato me ha puesto
que ha tanto que he deseado.
Debo de ser convidado;
si el reinar es tan sabroso,
como afirma el ambicioso,
no es de perder tal bocado. (vv. 2370-2375)

Convite de su propio banquete emblemático, Absalón prueba el manjar que se le ofrece, coronándose a sí mismo. Desempeña el acto solemne de la elevación de la corona a la cabeza del nuevo rey —representación en su caso bufa, puesta en ridículo por el aserto que en competición con su abundante cabello de oro, el cerco de oro resulta francamente inferior—:

Mi cabeza quiero honrar
con vuestro círculo bello,
mas rehusaréis el hacello,
pues aunque en ella os encumbra,
temblaréis de que os deslumbre
el oro de mi cabello.
Corónase
Bien me estáis; vendréisme así
nacida. (vv. 2380-2387)

Coronado así, sueña con quitar los impedimentos para su ascenso al trono, primero con el fratricidio y luego con la muerte de su padre. Aquí, la atención se concentra en el parangón de la hermosura masculina que se arregla ante su espejo (en su caso la fuente), espectáculo visible de su vanidad. El cuadro tiene algo de emblema moral, ligeramente risible cuando se piensa en ello, risa que ridiculiza, porque el pretendiente a la corona de David encarna un narcisismo extravagante que hace burla de su pretensión¹². Hay que detenerse en el espectáculo del cuerpo masculino absorto en su belleza, Narciso enamorado de sí mismo, felicitándose de

12. La evocación de Narciso (sin que se le nombre) se justifica al darnos cuenta del concepto que se forma a base de la fuente (recipiente de forma redonda u ovalada para servir la comida). Esta fuente forma el elemento principal de un concepto que se plantea visual y verbalmente en la escena. Gracias a la polisemia del sustantivo, el objeto denotado por la palabra se acomoda tanto al contexto culinario como a la alusión mitológica (Narciso se enamora de su propia imagen reflejada en una fuente). El concepto nos informa de cómo se cumple en este cuadro el efecto emblemático: Absalón-Narciso se (ad)mira en la fuente, utilizándola como espejo. Es decir que si entendemos bien los dos significados coordinados en la agudeza, se soluciona un problema escenográfico: el actor tiene a mano el espejo necesario para plasmar la vanidad en la figura que representa. Si tardamos en reconocer el juego polisémico, el concepto se recoge, pero invertido y extendido, con el cambio local de la corte al campo; en el lugar pastoril, los espejos son espejos de agua (fuentes que brotan agua), «enseñando acá amistad» (v. 2585).

qué bien le queda la corona. Amor propio, en adoración ante la mesa que le invita a consumir el plato sabroso del reinar.

Cuadro 5 (Jornada 3ª, v. 2395+)

La fuerza del quinto cuadro pudiera pasar por casi inadvertida si no fuese por la acotación: *Saca la espada, sale al encuentro David, y hállale coronado* (v. 2395+). Hay un cambio rápido de atención, desde el cuadro ideado por Absalón a la figura icónica del rey armado, que sale empuñando la espada de la justicia. El nuevo cuadro se completa cuando el falso rey cae a los pies (acotación *De rodillas*) del rey verdadero. El valor emblemático del espectáculo, centrado en el cuerpo del rey justiciero que atropella el cuerpo del malhechor a sus pies, es inmediato; pero transitorio, porque la intervención del rey, pronto a castigar al delincuente, es de corta duración. El diálogo sustituye pronto al rey justiciero por el viejo indeciso, atormentado por la discordia que ha entrado en la casa real. Si la figura icónica del rey armado va investida por la magia que acompañaba el cuerpo del rey, es de recordar la acotación que estereotipa al rey a su primera salida: *[sale] David, viejo coronado* (II, v. 1128+). El cuerpo del rey es el de un anciano, con canas; y la mano que alza la espada justiciera es debilitada por la vejez.

Cuadro 6 (II, vv. 2810-2997)

A medida que nos adentramos en el mundo de la tercera jornada de *La venganza de Tamar* —mundo de asombrosa energía dramática— nos damos cuenta del hábil manejo de los recursos de su teatro por parte de Tirso. La peculiar energía de los dos cuadros que acabamos de examinar no se deriva de las páginas de un repertorio de emblemática, sino de que cada elemento se enraiza en la conciencia de los dos personajes. Tanto la comida compuesta del «cerco de oro» como el gesto icónico del rey justiciero parecen cosas de sueño, proyecciones visibles del deseo interior de cada uno, y como tales adquieren relieve en contraste con el lenguaje dramático que las enmarca antes y después. De igual manera, el ambiente pastoril que encierra la acción que nos lleva hacia la catástrofe nos propicia algo familiar, confortante. Hasta incluye en el repertorio de tipos pastoriles a nuestro Tirso en el papel de pastor, bobo por momentos y sabio por otros. En efecto, el ambiente rústico es un medio eficaz de hacer resaltar la extrañeza que supone el mundo pastoril en seguida que Laureta entra en él, figura de fecundidad pagana (ella misma se refiere a los prados como «teatro do representa Amalteia»), mujer de origen misterioso, cuyas dádivas de flores descubren el defecto fatal de cada uno de los hijos de David. Es la misma técnica de yuxtaposición la que desata la intensa violencia que prorrumpe en las dos secuencias de acción que juntas forman la catástrofe terminante, ambas centradas en la violencia hecha al cuerpo. En la primera, vuelve a representarse de una forma oblicua la violación de Tamar (el acto que en efecto no presenciábamos cuando se perpetró). Como otras veces en la representación de Tamar, un cambio de vestido fija la atención en el cuerpo de la mujer. *Sale Tamar de pastora, rebozada la cara con la toca* (v. 2509+). El rebozo es

el distintivo que la separa de los rústicos, despertando entre ellos una curiosidad inocente. La invitan a mirar en el río «el cuadro valiente» (v. 2574) de su belleza. Pero ella no se atreve, por causa de una mancha afrentosa que le hará llorar. En el juego extendido entre la inocencia pastoril y los vicios de la corte (espejos de agua que quitan manchas cuando se las lava, espejos de vidrio que dan con las faltas en el rostro), las contradicciones se agudizan. ¿Son pecas?, pregunta uno. ¿Es algún lunar acaso?, pregunta Tirso. Las respuestas lacónicas de Tamar explican el por qué del rebozo; sirve para esconder la deshonor. La cara tapada se hace el centro visible de una atención intensa por parte de todos. El que se siente más cautivado por la pastora tapada es el príncipe Amón. Este se declara picado por los ojos «fulleros» de la pastora; luego por las manos («Dadme una»), luego por las violetas puestas por Laureta entre los pechos de la pastora:

AMÓN	Una flor he de tomar.
TAMAR	Flor de Tamar diréis bien.

Amón toma posesión de las violetas, la flor violada que a Tamar le queda, el distintivo de su defloración. La ambigüedad forma como una trampa en la que cae el hombre que va a caza del cuerpo de la mujer codiciada (pasando por ojos, luego manos, luego pechos) hasta demandar que ella se destape; si no, a la fuerza él la descubrirá. Y en efecto, *Descúbrela*. La alusión es obvia. Cuando le arrebató el rebozo que le cubre la vergüenza, Amón vuelve a acometer la segunda violación de Tamar. El episodio vuelve a la escena el enfrentamiento sexual que termina la primera jornada, y lo concluye repitiendo (metonímicamente) la violación de Tamar, «¡Qué amigo sois de forzar!»: el estribillo socarrón repetido por Tamar es en efecto la trampa que se cierra sobre el cazador ya cazado, trampa en la que se realiza la inversión del hombre fiero que amenazó la mujer vestida de carmesí al final de la primera jornada. La conclusión de la violación revivida es evidente; Amón se vuelve loco, asido como antes por el frenesí, mortalmente herido por la mirada que acaba de descubrir. Cuando huye de la escena, le suena en el oído su propio tropo del manjar que se había prometido como amante de su hermana, pero ya se trata del «último plato», que es la venganza de Tamar:

[AMÓN]	No esperaba, cielos, yo tal principio de comida. Vase.
TAMAR	Peor postre te han de dar, bárbaro, cruel, ingrato, pues será el último plato la venganza de Tamar. Vase.

El estupro, vívida y corpóreamente restaurado en la memoria, adelanta la correlación sistemática entre la violación de la mujer y el conflicto en torno al poder. Cuando Tamar hace suya la metáfora culinaria, la misma que había inventado Amón para engañarla y seducirla, es efectivamente para volverle las tornas, invitándole,

irónicamente, al banquete que le aguarda, preparado como antes con sus manos y en alianza con Absalón. Es decir, que en el próximo espectáculo que se anuncia en esas palabras de despedida de hermana a hermano se involucran el motivo de la injuriada que toma venganza (Tamar) y el motivo de la ambición política (Absalón). Con esto, pasamos al penúltimo cuadro.

Cuadro 7 (III, vv. 2887+-2934+)

La composición del séptimo cuadro es meticulosa, rica en asociaciones teatrales. Notamos de paso la influencia directa de Lope de Vega en la escenificación. Tirso saca su puesta en escena de las páginas de *Los pastores de Belén* de la novela lopesca basada en la historia de Tamar, Amón y Absalón. El efecto sonoro que inicia la catástrofe en la comedia —*Gritos de dentro, y hacen ruido de golpes, y caerse mesas y vajillas* (2888+)— se calca directamente del relato de Lope. De igual manera, el descubrimiento que sigue tiene el sello de Lope, muy evidente al cotejarse los dos textos. La acotación de Tirso —*Descúbrense aparadores de plata, caídas las vajillas, y una mesa llena de manjares y descompuesta, los manteles ensangrentados, y Amón sobre la mesa asentado, y caído de espaldas en ella con una taza en la mano y un cuchillo en la otra, atravesada por la garganta una daga*— sigue de cerca la «puesta en escena» de Lope (rasgo del relato lopesco que es de su propia minerva, sea dicho de paso):

en la sazón de mayor gusto, acometieron con las desnudas armas, y hiriendo a Amón turbaron la comida, derribaron las mesas, tiñeron los manteles con su sangre, y cayó en tierra su cuerpo entre los dorados vasos, mezclándose con el derramado vino su humor sangriento (*Pastores de Belén*, Pamplona, 1612, fol. 52r).

Frente a una coincidencia tan evidente, sería ocioso negar una intertextualidad deliberada. Por eso doy a entender que Tirso incrusta en su texto el pre-texto de un co-dramaturgo eminente para que el de Lope confiera al suyo una marca de autoridad. Aparte del motivo de acreditación literaria, cuando observamos la coincidencia desde la perspectiva de la composición literaria y su efectividad se confirma un afán de realizar el máximo impacto para dar relieve al momento climático de la comedia. Fijémonos en cómo Tirso agudiza el efecto dramático y juntamente el terror despertado por el homicidio de Amón. Primero, los ruidos dentro que entrecortan la alegre canción de los pastores; una violencia terrible. Luego, el descubrimiento en el vestuario, cuidadosamente elaborado. Se descubre el cadáver, mutilado, ensangrentado, grotescamente sentado a la mesa (el cuchillo dispuesto en la mano como listo para comer), rodeado de los utensilios y cubiertas de la mesa hospitalaria, apuntalado a la mesa por la daga que le asesinó. La hoja que le atraviesa el esófago significa el cierre definitivo del apetito. El cuadro logra tocar una rica gama de emociones, desde el espanto, el horror al desplegarse ante los ojos los detalles, hasta el matiz truculento, no exento de un humor negro, al darnos cuenta de que el comensal que aguarda a la mesa festiva, con el cuchillo ya presto en la mano, es un cadáver. El espectáculo hiere profundamente nuestra sensibilidad logrando penetrar hasta el centro primordial de nuestro ser que es el cuerpo, haciendo tangi-

ble y visible su vulnerabilidad. Sin palabras. La poesía empero añade su glosa a la escena, en el juicio frío proferido por el autor de la violencia:

ABSALÓN	Para ti, hermana, se ha hecho el convite aqieste plato, aunque de manjar ingrato. Nuestro agravio ha satisfecho; hágate muy buen provecho. bebe su sangre, Tamar, procura en ella lavar tu fama hasta aquí manchada. (vv. 2905 -2912)
---------	--

La amalgama de espectáculo macabro y etiqueta formal (se nota la fórmula que invita a Tamar a que se aproveche) produce una disonancia inquietante. En el último desplegarse de la metáfora culinaria el espectáculo de la mesa festiva desordenada nos inicia en un tipo de rito extraño y repelente en agasajo de la venganza y la ambición. Pese el asalto directo sobre la sensibilidad, la escena encierra, sin embargo, la más estudiada contrarreferencia literaria: el convite macabro en el que el huésped sirve de comida y bebida nos lleva a su modelo clásico, al *Tiestes* de Séneca. En efecto, el paradigma de la tragedia senequista se ha introducido ya en el rasgo que llega a dominar la tercera jornada, el vaticinio, compilado en torno a la figura de Laureta, dicha la fitonisa. Es ella quien profetiza, en el lenguaje de las flores, la muerte de los hijos de David. Por distinta que sea Laureta como personaje, su función corresponde a la de la Furia Megaera quien recuerda a Tántalo (vv. 1-121) los crímenes cometidos por su casa real y predice cómo Tiestes, engañado por su propio hermano, comerá la carne y beberá la sangre de sus propios hijos. El enlace forjado por asociación con la más sensacional de las tragedias de Séneca cumple una finalidad determinada, la de reforzar el tema esencial de *La venganza*, que es la violencia intestina y la sucesión rota. Este cuadro es el punto de convergencia de elementos poéticos y literarios, y más que todo remata la imagen maestra del drama con el espectáculo del cuerpo hecho ya cadáver. Y contemplándolo puede ocurrirnos que el último horror es la suerte que le toca a Tamar. Mientras Absalón se despidе a declarar la guerra de la sucesión contra su padre, Tamar se adentra en el vestuario para unirse con el comensal muerto que la espera donde celebren juntos el extraño convite antropófago.

Cuadro 8 (III, vv. 2934+-2950)

Hemos considerado como climáctica la escena anterior, porque es el punto culminante de una fisicidad corpórea que vierte su energía verbal y visual en la tercera jornada. Pero nos queda todavía un último espectáculo, que consiste en un juego teatral, quizá el más sutil, que se realiza una vez encubierta la apariencia de la mesa trastornada, el huésped muerto, etc. El espectáculo sangriento da lugar a una representación igualmente extraña, centrada en la persona real. David sale a solas a dar la bienvenida a su hijo Amón. Pide albricias, pregunta por su salud. Se adelanta para abrazarle. «Dadme los amados brazos» (v. 2947). Pero el hijo a quien saluda

es una ilusión. *Va a abrazar el viento*, reza la acotación (v. 2945+). El rey sueña con dar la bienvenida al primogénito ya muerto. La futilidad figurada en el hombre que abraza el cuerpo de otro que ni está ni es, un hueco no más entre los brazos de otro que intenta abrazarle, el cerco roto porque ya falta el cuerpo que debe llenarlo. Este mimo, patético, es en efecto el último cuadro en una serie de representaciones que bien pudiera titularse *La historia del cuerpo en cuadros*, historia que se imprime con especial intensidad en la tercera jornada, pero que se estrena mucho antes. La historia empieza con el cuerpo en sus dos formas, la hembra confrontada con el macho (fin de la primera jornada). En la segunda jornada presenciamos el cuerpo enfermo, al borde de la locura. En la tercera jornada, se materializa el cuerpo morboso, víctima del contagio. Siguiendo cuadro: el cuerpo del macho ensimismado en su perfección de belleza, soñando con su hermosura y poder; 'primer plano', la cabeza coronada. Siguiendo cuadro (transitorio), el cuerpo del rey, la majestad armada pero reducida por la vejez; 'primer plano', el brazo caduco. Luego, el cuadro que reanuda el cuento inacabado que cierra la primera jornada: el macho toma posesión de la hembra, y se vuelve presa, se vuelve loco. Siguiendo cuadro (onírico): el cuerpo hecho cadáver. Último cuadro (patético): nada. Fin de la historia del cuerpo por cuadros.

El tema de los cuadros implantados en una historia bíblica plantea unas consideraciones narratológicas. Por una parte, reciben definición por la prioridad que adquieren como elemento visible (espectacular) en el discurso dramático; aunque no son estrictamente autónomos con respecto a la palabra, se proyectan con una intensidad especial en el campo visual de la escena. Es decir, que el fenómeno recurrente de los cuadros establece una forma distintiva (la corporeidad) dentro de la narrativa. Por otra parte, influyen en cómo entendemos la narrativa. La corporeidad que hemos notado como rasgo distintivo es la clave que explica en cierto sentido la narrativa. En este aspecto, los cuadros que proyectan el cuerpo en sus varios trances, imbuidos de una fisicidad exorbitante, reciben una energía complementaria del nexo de imágenes referentes a la comida (la felizmente designada «metaforación culinaria» de Pedraza). En efecto, el análisis de los cuadros quedaría truncado al no hacer caso de la comida como tema adjunto a la corporeidad; y entiéndase que el tema del apetito por comer está radicado en la común experiencia igual que la de vivir en un cuerpo. El tema del hambre adquiere una función conjuntiva, la de enlazar dos motivos principales de la comedia: el apetito sexual y el apetito por el poder. Recordemos que la idea de la comida se origina concretamente en el engaño urdido por Amón para seducir a su hermana («un pisto, / una sustancia o bebida» preparados por manos de Tamar para aliviar la tristeza del príncipe enfermo). El favor que pide Amón es plausible porque se vale de algo que todos conocemos, la buena gana de comer como señal de la restauración de la salud del paciente. ¡Qué hambre tiene! ¡Qué rico manjar le espera! Dejado a solas con la mujer que le sirve los manjares deseados, Amón la identifica a ella como la única golosina que le apetece:

Tú sola has de ser manjar
del alma a quien avarienta

tanto ha que me tienes hambrienta,
pudiéndola sustentar. (vv. 1929-1932)

De ahí la hambre sexual de Amón pasa a la hambre política de Absalón, hasta alcanzar su apoteosis en la apariencia de la mesa desordenada de la tercera jornada. El hambre llega a significar la fuerza motriz que empuja las acciones desmedidas que se desencadenan en la segunda y tercera jornada, fuerza instintiva, fuera del control racional, sin límites, sin moralidad, y como se muestra en el encuentro en la jornada tercera entre Amón y la pastora rebozada, nunca harta. En combinación, los dos motivos (el cuerpo y el apetito) forman una complementariedad que consigue aferrar nuestra percepción en la fisicidad como condición común del mundo trágico evocado en *La venganza de Tamar*. Con esto el argumento nos devuelve al problema principal de la narratología ¿qué significación tiene la serie de cuadros en el proceso hermenéutico?

En principio, el dramaturgo nos envuelve en un proceso propiamente considerado como cognitivo. Tirso nos invita a entender lo que es en efecto un concepto dramático. No soy yo el primero en advertir una disposición conceptista en la comedia; analizando el material poético del drama, Pedraza afirma que el rasgo distintivo de la metaforización consiste precisamente en yuxtaponer lo vulgar y lo noble, «de acuerdo con la más pura teoría y praxis del conceptismo, que busca sorprender al lector con esa interrelación de mundos distintos y distantes». Pedraza se refiere así al sistema de tropos que plantean correlaciones, basadas en la semejanza o diferencia, en la composición poética. Pero permítaseme extender la noción de conceptismo al complejo metafórico formado en *La venganza de Tamar* como poema dramático; es decir, tomando en cuenta el medio teatral ocupado por la poesía. En parte se puede explicar la imagen repetida del cuerpo como un medio de agujinear la sensibilidad del espectador (o lector). La retórica teatral es diseñada para cumplir una determinada función sensual. Pero la eficacia sensual, la inmediatez del asalto sobre la sensibilidad, no agota las posibilidades del juego dramático. Pensemos en la metáfora como intermedio entre el plano sensual y el plano conceptista, el de los conceptos¹³. El proceso puede compararse con el desciframiento de un enigma, cuando se trata de un significado latente. Sin rodeos: propongo que la evocación persistente del cuerpo que se despliega a través de la acción instala el concepto maestro de *La venganza de Tamar*: el cuerpo representa el cuerpo político. El salto desde el cuerpo físico a su significado traslaticio para la teoría política del Estado pide una breve ampliación. El argumento de la comedia se organiza de manera que se da relieve al tema de la crisis política que agobia progresivamente la Casa de David. La catástasis (la muerte del primogénito) no es el punto final del discurso político, porque se ha anticipado ya futuras desgracias que prolongan la disensión interna (la llamada guerra de la sucesión declarada por Absalón contra el rey su padre y sus hermanos). El motivo reiterado del cuerpo adquiere su valor metafórico mediante la naturaleza política del drama que lo sustenta; es la politización enfática

13. La idea de que el arranque de un concepto (o agudeza) parte de un elemento retórico (sensual) que se desarrolla hacia la formación del concepto (mental) pertenece al estudio clásico de Rosemond Tuve (1947) sobre la «agudeza metafísica» en la poesía inglesa.

del argumento narrativo lo que activa por asociación el tropo del Estado como un cuerpo. Para afinar la relación que tiene el concepto político (el cuerpo del Estado) y su significado para aclarar y entender la comedia, es preciso constatar que el cuerpo representado es enfermo; a partir de su primera representación al final de la primera jornada (el cuerpo de la hembra acosado por la predación siniestra del macho en celo), seguimos el deterioro patológico del cuerpo hasta la muerte y su disolución material, una suerte de progresión narrativa ilustrada por cuadros¹⁴. La narrativa patológica que evoluciona a través de los cuadros sirve para interrogar el drama político, o, dicho en términos del modelo médico evidente en el segundo cuadro, la narrativa formada por los cuadros sirve de diagnóstico para entender la crisis (en el sentido médico que tiene la palabra) por la que pasa el Estado, crisis que es mortal.

El concepto cuerpo/cuerpo del Estado resulta fundamental para esta lectura. En la taxonomía de Gracián, el subtipo de «agudeza enigmática» tiene particular relevancia; el enigma consiste en «preguntas dificultosas», problemas que plantean «las contrariedades del sujeto». En términos del concepto como herramienta apta para hacer preguntas (y dar respuestas), la serie de cuadros tienen inscrita una función interrogativa. ¿Qué significación tiene la extraña serie de representaciones del cuerpo humano? ¿Qué relación puede tener la inquietante fisicidad con el argumento que la sustenta? La resolución del enigma consiste en descubrir la agudeza política que sostiene la tesis que se propone: mediante una estructura conceptuosa, Tirso nos dirige hacia la figura que hace explícito el objeto de su atención: el cuerpo enfermo es el del Estado. Imposible distanciarse de tal conclusión remitiéndola a las circunstancias de un pasado histórico y bíblico. La violencia por la que pasa el cuerpo humano a través de la comedia corresponde a la violencia/violación que se inflige en el Estado actual. Tirso pone en tela de juicio la condición actual del Estado habsbúrgico trastornado por los conflictos internos que se armaron tras la sucesión de Felipe IV.

Entre los modelos que pueden considerarse análogos al proceder heurístico que hemos seguido aquí, me parece prudente descartar la idea de «alegoría histórica/política». No es porque tal categoría sea anacrónica, ni mucho menos cuando tenemos en cuenta que el ejemplar más nombrado del género, la novela *Argenis* de mi compatriota John Barclay, se publica en París en 1621, con un éxito y una difusión notables. El motivo de descartar el modelo alegórico es precisamente porque el proceso mimético adoptado por Barclay consiste en levantar el velo ficticio para descubrir las identidades contemporáneas implantadas en su narrativa (Felipe III, Jaime I de Gran Bretaña, Rodolfo, Luis XIII, etc., ligeramente disfrazados en anagramas por la mayor parte). Semejante operación exegética transferida a nuestra

14. El orden consecutivo sugerido por la serie de cuadros hace pensar en las xilografías que ilustran *De humani corporis fabrica libri septem* de Vesalio; las imágenes de la *Fábrica*, que suelen llamarse «alegóricas», representan gráficamente la trayectoria del cuerpo humano desde un estado relativamente intacto hasta el esqueleto que contempla una calavera, un tipo de memento mori anatómico por cuadros. Una relación percibida entre la técnica «gráfica» empleada por el dramaturgo y la anatomía de Vesalio arguye un conocimiento de materia médica por parte de fray Gabriel no del todo casual.

comedia nos lleva por un callejón sin salida; no hay clave que descifre, a mi parecer, los personajes de *La venganza de Tamar* según una identidad alternativa basada en la realidad coetánea. No obstante, el argumento carece de integridad si se da por terminado una vez que alcanza al concepto del Estado como un cuerpo enfermo. Sería truncado como argumento porque la figura del cuerpo enfermo no se nos presenta en el vacío, sino relacionada siempre y estrechamente con la operación del Estado, matización obvia y crucial porque sirve para contextualizarlo en su medio ambiente. Este es el mundo de la corte, regido por etiquetas, protocolos, cargos y mandos gubernamentales. A cada vuelta del argumento, la corte está presente como telón de fondo. Hemos notado cómo el evento culminante de la primera jornada es una boda. La circunstancia requiere la asistencia oficial de los príncipes; como dice Adonías, «Autorizamos la fiesta, / que es la novia conocida» (vv. 615-616). Hay una entrada procesional seguida por la expresión formal de parabienes que desean a los novios años prolivos, nobles y hermosos hijos, «fruto de amor sazonado» como dice Tamar. Luego hay danza para celebrar la boda. La ceremonia imprime en la atención la cortesía propia de una ocasión cortesana; reconocimiento estamental, alabanza generosa y respetuosa de la princesa, la prolongación de la familia noble como finalidad exaltada del matrimonio. El baile, presidido por Tamar, reúne a todos en la festividad. Todos menos uno, que es Amón. En él se enfoca el cuerpo marginado, sujeto a un imperativo sexual que resiste cualquier impedimento para conseguir su objetivo, aunque sea la prohibición del incesto; la imagen del ave rapaz a caza de su víctima inicia el tema del hambre como empuje primordial que pronto desestabilizará la casa de David. El diseño de la escena crea una bien definida oposición entre la inclusividad observada en el comportamiento social y los valores colectivos de la corte y la exclusividad del intruso enmascarado, anónimo; la confrontación entre los dos cuerpos, la hembra y el macho, termina abruptamente la ceremonia: *Levántanse todos, alborotados*. La economía teatral facilita con inmediatez y eficacia los términos contrapuestos de una dialéctica que va a repetirse a través de la comedia, en la que se carean el orden del Estado y el individuo enajenado. El próximo ejemplo (el de Amón enfermo) adelanta el proceso diagnóstico para revelar la locura mental que consume (ver el v. 2057) a la persona del príncipe heredero. El gran espacio de las tablas y el espacio interior del vestuario delinean dos campos, uno de acción y otro de inacción. En las tablas se desarrolla con pompa y música un triunfo militar que celebra públicamente el éxito militar de una dinastía en la cumbre del poderío y los vínculos de una familia unida por lazos de amor. En el vestuario, la figura sentada del melancólico, aislado, carente de comunicación, apartado del mundo cortesano y ensimismado en su propio mundo solitario, presa de la locura. Con esta secuencia, se establece la oposición fundamental entre la corte como centro animado del organismo de gobierno y el ser solipsista, anómalo, indiferente a las obligaciones del poder. En el tercer ejemplo, la táctica teatral empleada en el extraño desdoblamiento del personaje de Tamar agudiza la oposición dialéctica; mientras Tamar desempeña formalmente el papel de suplicante que pide su derecho a la justicia ante el rey —juez encargado de representar la ley—, el otro ser que habita en ella, en el cuerpo contaminado, transmite la plaga universal de la venganza —el acto en que se arroga un derecho superior e indiferente a la ley—. Con una lógica inexorable, la oposición entre el impulso sub-

versivo y el orden establecido se adelanta al misterioso aparato emblemático de Absalón descubierto en el interior del palacio (en el vestuario). Este espacio íntimo tiene algo de santuario, en el que se venera un objeto que es a la vez solemne y caprichoso: la mesa, la fuente, la corona. El vestuario se vuelve en el lugar de un culto secreto rendido al poder; un culto subversivo, empeñado en usurpar la corona. Allí dentro presenciamos la ceremonia secreta de la autocoronación y la autoadoración que sigue; el usurpador sueña con el fratricidio y luego con el regicidio. Es decir, que en el lugar donde impera la autoridad real se urde el complot de asesinar al rey, protagonizado por un príncipe poseído por un narcisismo homicida. En la breve aparición del rey armado surge el justo juez que acude a castigar al delincuente coronado y arrodillado a los pies reales. En su pronta reversión al papel de viejo ansioso, sentimos el vacío que se va formando en torno al poder y la impotencia del monarca ya viejo para anular el peligro. En los ejemplos citados, la localización no es meramente decorativa; el mundo de la corte es definido con referencia al orden social, jurisdiccional y constitucional que desenvuelve en torno de la persona del rey. En los cuadros sucesivos se encarna una presencia delictiva que desafía desde dentro los fundamentos del Estado. Con el cambio de local, desde la corte al campo, el método de plantear los términos contrapuestos de una dialéctica del poder se ajusta a un paradigma satírico; la inocencia pastoril se contrasta con los vicios de la corte. El cambio de enfoque literario se emprende en la canción introductoria de los pastores que asisten a la fiesta del esquilmo; la ocasión produce traslaticiamamente el motivo satírico de los que trasquilan y pelan, una suerte de recorrido musical del fraude como principio común a todos los oficios; esquilma la dama al galán, el alcalde al preso, esquilma el escribano, el alguacil, el letrado y el oficial. Epítome de la sátira menipea, la canción nos prepara para el penúltimo cuadro; el descubrimiento del huésped-cadáver sentado-apuntalado a la mesa festiva-sangrienta comunica en su brutal antinomia el vicio fraudulento que habita la corte: en una palabra, la traición. Después de recibida la noticia de la muerte de Amón, David, como otro Edipo doliente y cegado, pronuncia un lamento por un reino donde se ha muerto el amor:

Tome eterna posesión
el llanto, porque sea eterno
de mis infelices ojos,
hasta que los deje ciegos. (vv. 3009-3011)

La estructuración meticulosa del discurso dramático asegura una integridad conceptuosa entre la metáfora del cuerpo político y la comunidad política; en sus varias manifestaciones, el espectáculo del cuerpo se materializa junto a la operación del Estado entendido como una organización social y un sistema de mandos (autoridad real) y poderes (ley). La comedia recrea, a su manera, la idea del organicismo (la de la república que funciona como un solo cuerpo), pero al revés, por cuanto es que el cuerpo político ha caído gravemente enfermo, de modo que no funciona.

Antes de poner fin al argumento nos queda cerrar el círculo hermenéutico: la dinámica de la comedia mueve a su público a mirar en la reconfiguración de la

historia bíblica la condición patológica del Estado. Comentar por extenso el juicio lanzado por el dramaturgo contra el régimen político sería volver a andar lo andado; la etiología de la enfermedad que infecciona el cuerpo político se hace patente a cada momento (apetitos desordenados, incontinenencia libidinosa, locura, venganza, vanidad homicida, vejez impotente, alevosía, desamor). Y, no obstante una aparente explicitud diagnóstica, enfrentamos la paradoja inherente al proceso dramático: el medio comunicativo explotado por Tirso se extiende más allá de las palabras para realizar su máximo impacto en la fluctuante imagen escénica. Pero al considerarlo bien, la falta de explicitud es una condición necesaria; dadas las susceptibilidades de una cultura oficial calificada por José Antonio Maravall de «dirigida»¹⁵, sabe bien el dramaturgo que un argumento en la misma línea que una denuncia abierta es impensable. Para Tirso, llamar al pan pan en este caso no es una opción. La morfología conceptuosa de la comedia (y en particular su parecido con el enigma) puede considerarse igualmente como un velo necesario para guardar intacta la verdad proferida. Desde esta perspectiva, la estrategia conceptuosa es testimonio de una inteligencia crítica impulsada a contrariar la censura de los intereses atacados. Pero es más, da testimonio de una capacidad para dialogar con el público. No se habrá pasado inadvertido que los elementos formativos del concepto extendido que es *La venganza de Tamar* requieren un discernimiento intelectual que no se suele atribuir fácilmente al público de los corrales. No se trata solo del complejo sistema poemático observado y calificado de conceptista por Pedraza, sino de motivos literarios que pertenecen más al arte de leer poesía que al de ver teatro: maniobras estilísticas que señalan distinciones de género; intertextualidades (actos de imitación) que incorporan a Tirso, Lope de Vega y Séneca en la composición, de manera que formen una suerte de guía epónima de la historia del teatro; y en la misma línea, acreditación de la historicidad mediante la incorporación extensiva de Josefo. No quiero decir que los rasgos aquí aludidos sean todos indispensables para entender la comedia; más bien hacen accesible su dificultad. Y si la noción de la agudeza resulta todavía ajena al género de la comedia, permítaseme proponer una clasificación alternativa: *La venganza de Tamar* es un poema dramático en tres jornadas, definido en la tercera como trágico a la manera de Séneca.

El análisis ofrecido responde a una pregunta que se plantea al leer la admonición (sentencia, mejor dicho) de la Junta de Reformación: ¿a qué comedias puede referirse la Junta cuando denuncian a Tirso por la influencia nociva de comedias suyas? Cuando miramos *La venganza de Tamar* con esos ojos de jueces reformistas, bien puede merecer la categoría de obra moralmente peligrosa. Pero el hecho es que la comedia no escandaliza tanto por la fisicidad robusta con que trata su asunto (la violación de Tamar); más grave es que la comedia lanza un desafío contra la conducta estatal. El tropo maestro del cuerpo político enfermo no deja en duda la posición de Tirso de Molina respecto a la crisis por la que pasa el Estado a partir de la sucesión de Felipe IV. No cabe mitigar lo subversivo que es el mensaje. Si se piensa, por ejemplo, en la correspondencia literaria que se incorpora en la

15. José Antonio Maravall, 1975, cap. 2, «Una cultura dirigida», p. 133.

catástasis, la resonancia que tiene con *Tiestes* de Séneca nos remonta a la tiranía de Nerón. Si es cuestión de identificarse con el horror senequista, más terrible no cabe ser el manjar que se descubre, puesto en la mesa, digno para regalar el apetito de antropófagos. Pero cuando se califica de onírico dicho espectáculo, oigo decir ¿no es equivocarse de género y tiempo confundir a Tirso con Artaud, una comedia con el teatro de la crueldad? Y sin embargo, si un móvil del teatro de la crueldad es el de exponer al público a la realidad debajo de la aparente normalidad, *La venganza de Tamar* no es ajena a semejante finalidad, es decir, a la de penetrar la capa de la civilización cortesana para revelar los motivos subyacentes que la impulsa. En el caso del espectáculo montado por Absalón y su hermana, nos invitan los dos a contemplar cómo el hombre come al hombre. De una manera u otra, el disentiimiento político proferido desde las tablas del teatro alcanza un nivel de severidad extremado. Severidad igualada, se le ocurre a uno, por la Junta de Reформación cuando lanza su contraataque contra fray Gabriel: destierro, excomunión y silencio.

EPÍLOGO

La lectura propuesta plantea una marca importante en el período que precede la deliberación y las conclusiones de la Junta de Reформación en lo que concierne el caso de fray Gabriel Téllez/Tirso de Molina. Aquí tenemos una obra de su teatro que alumbra el terreno conflictivo entre el Estado de los Habsburgo y el poder alternativo ejercido por la pluma; el reto asombroso proferido por el dramaturgo explica la más que dura represalia ejecutada por el brazo correctivo del régimen. Otras comedias suyas pueden haber contribuido al enfrentamiento; el tema de la pluralidad de las obras imputadas de ofensivas por la Junta («tratose del escándalo que causa un fraile mercedario... con comedias que hace profanas y de malos incentivos») queda por investigar. En cuanto al tipo de análisis empleado para llegar a nuestra conclusión, se construye a base de una condición fundamental que es que el público estuviera enterado de la crisis gubernamental que se desarrolla en su alrededor y por eso capaz de atar cabos. En cuestiones con referencia a la receptividad del público nos falta una teoría de la recepción basada en una audiencia específica o normativa. Pero en la ausencia de datos, tenemos recurso a la observación del mismo dramaturgo cuando distingue a los dos «bandos» a quienes van dirigidas sus comedias, ese famoso

manjar de diversos platos
que mata de hambre a los necios
y satisface a los sabios.¹⁶

La cita reconoce una polisemia que funciona según la aptitud de los distintos miembros del público; como principio prescriptivo se presta fácilmente a la agudeza cuando la agudeza se practica en el ámbito del corral de comedias y va dirigida a diversos públicos reunidos pero diferenciados. Dejando aparte el tema planteado así por el mismo dramaturgo sobre la disposición del público a entender (y no) su

16. *El vergonzoso en palacio*, Acto II, vv. 1890-1894.

teatro, téngase en cuenta que hay un lector coetáneo de Tirso que nos legó una versión autorizada de su propia lectura de la comedia de Tirso que acabamos de examinar; me refiero por supuesto a Calderón y a su reescritura de *La venganza de Tamar* en *Los cabellos de Absalón*. Para entender la interacción compleja entre los dos textos, el único método de cotejarlos es seguir manejando la óptica interpretativa. No hay ruta alternativa. La investigación que preveo no se limita a los confines de las dos piezas tan íntimamente relacionadas, sino que abarca la influencia profunda ejercida por *La venganza de Tamar* en el teatro de Calderón. De una parte, se trata del tema de la sucesión. De otra, me parece indiscutible que *La venganza* es el modelo genérico que va a nutrir el gran proyecto de Calderón que son los tres llamados dramas de honor. En este respecto, las técnicas que hemos observado como elemento dinámico en la obra de Tirso pasan efectivamente a la dramaturgia de Calderón: el sistema de correlaciones poéticas, los motivos médico-sicológicos, y el cuerpo como el sitio visible donde se sincronizan la fisicidad y la conceptualización son rasgos definidores de los dramas de honor difícilmente disociados del ejemplo de *La venganza de Tamar*. La suerte de fusión dramática realizada por Calderón cuando se apropió de la tercera jornada de *La venganza de Tamar* es, primero, evidencia concreta de una relación estrecha que se entabló entre los dos dramaturgos. Y más, entre las suposiciones que piden seria consideración, es la de que Calderón se involucrara en el desarrollo posterior de *La venganza de Tamar* plenamente consciente de una significación polémica. Una cosa es cierta; el impacto de *La venganza* se prolonga en el teatro de Calderón, pese el intento de la Junta de silenciar a Tirso. De suerte que entre las varias explicaciones de la motivación de Calderón, permítaseme añadir la siguiente: su adaptación de *La venganza* es un medio de rescatarla de la desaprobación oficial y restaurarla al teatro. La perspectiva que se abre es alucinante en cuanto a una historia del teatro español, porque se infiere una alianza forjada entre los dos en defensa de un teatro con licencia para transgredir las normas del orden político establecido. Mientras, sirva la lectura presente de *La venganza de Tamar* para aclarar el curso accidentado de la vida de fray Gabriel Téllez/Tirso de Molina a medida que el fraile-dramaturgo se embrolla en la crisis de la sucesión. Ya tenemos señalada en el Prólogo una trayectoria esencial, pero expuesta en orden inverso al cronológico por razones que pertenecen al curso del argumento¹⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- Cotarelo y Mori, Emilio, ed., *Comedias de Tirso de Molina*, Madrid, N.B.A.E., 1906, t. 1.
Fernández Mosquera, Santiago, ed., Calderón de la Barca, Pedro, *Segunda parte de las Comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.

17. Agradezco la ayuda generosa que me dio Santiago Fernández Mosquera en la presentación de este estudio, y en adición mi deuda a las investigaciones y exposiciones bibliocríticas que acompañan su edición de la Segunda parte de las *Comedias de Calderón*, en la Biblioteca Castro, 2007. En cuanto a las ideas propuestas aquí y el planteamiento del argumento la responsabilidad es mía.

- González Palencia, Ángel, «Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reforma», *Boletín de la Real Academia Española*, 25, 1946, pp. 43-84.
- Harris, Jonathan G., *Sick Economics. Drama, Mercantilism, and Disease in Shakespeare's England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004.
- Iglesias Feijoo, Luis, «Introducción», en *Primera parte de comedias de Calderón*, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- Kennedy, Ruth L., *Tirso de Molina: The Dramatist and His Competitors, 1620-26*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1974.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Madrid, Ariel, 1975.
- Moll, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla, 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974, pp. 49-107.
- Paterson, Alan K. G., «The Textual History of Tirso's *La venganza de Tamar*», *The Modern Language Review*, 63, 1968, pp. 381-391.
- Paterson, Alan K. G., «Tirso de Molina, Literature and Textual Criticism», *Bulletin of Hispanic Studies, Golden Age Essays in Honour of Don W. Cruickshank*, 90, 2013, pp. 821-832.
- Penedo Rey, Manuel, ed. Téllez, Fray Gabriel, *Historia general del Orden de Nuestra Señora de la Merced, Segunda Parte*, Madrid, Revista Estudios, 1973-1974.
- Téllez, Fray Gabriel, *El vergonzoso en palacio*, ed. Blanca Oteiza, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- Téllez, Fray Gabriel, *La venganza de Tamar*, ed. Alan K. G. Paterson, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- Téllez, Fray Gabriel, *Historia general del Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, Ms. 9-27-1E16-17, Madrid, Real Academia de la Historia.
- Tuve, Rosemond, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, University of Chicago Press, 1947.